الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية

قسم الأدب العربي

البنية السّردية في القصة الجزائرية الموجهة للطفل

-سلسلة مكتبتي أنموذجا-

مذكرة تخرج

من متطلبات شهادة الماجستير في الأدب العربي

في تخصص: النقد الأدبي

إعداد الطالبة: أحلام بن الشيخ

إشراف الدكتور: جمال كديك

أعضاء اللجنة المناقشة

رئيسا
مقررا
عضوا
عضوا

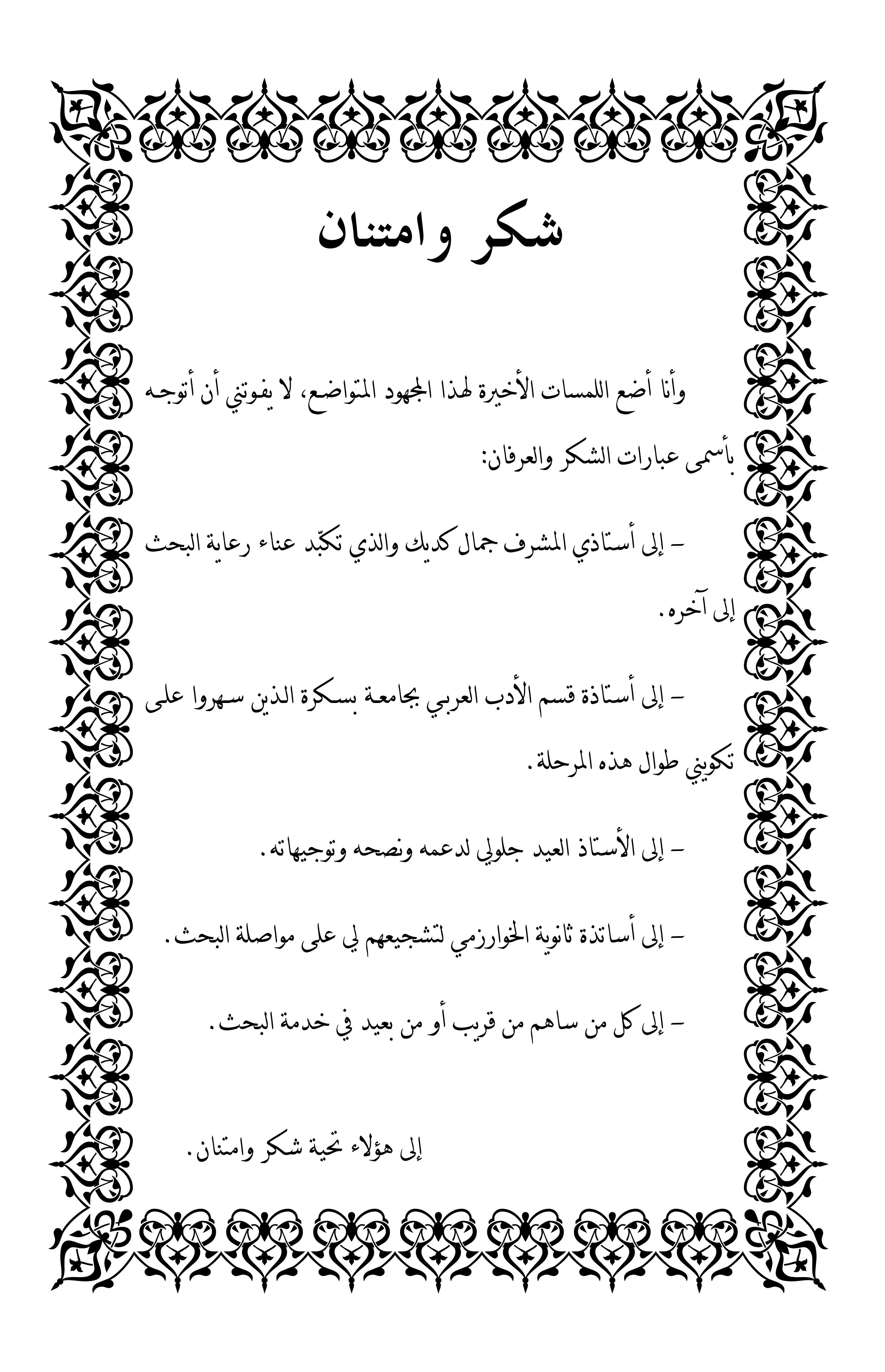
السنة الجامعية: 2004 / 2005



﴿فَأقْصُصِ القَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾

صدق الله العظيم

الآية: 176 الأعراف



شكر وامتنان

وأنا أضع اللمسات الأخيرة لهذا المجهود المتواضع، لا يفوتني أن أتوجه بأسمى عبارات الشكر والعرفان:

- إلى أستاذي المشرف جمال كديك والذي تكبّد عناء رعاية البحث إلى آخره.

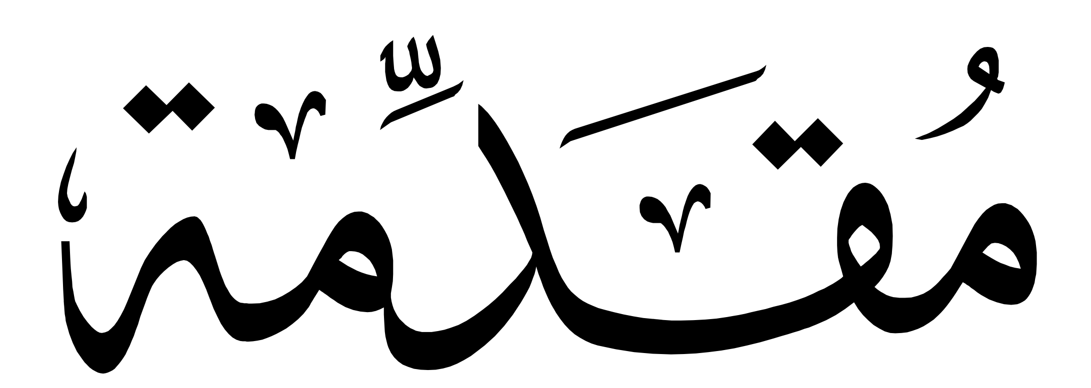
- إلى أساتذة قسم الأدب العربي بجامعة بسكرة الذين سهروا على تكويني طوال هذه المرحلة.

- إلى الأستاذ العيد جلولي لدعمه ونصحه وتوجيهاته.

- إلى أساتذة ثانوية الخوارزمي لتشجيعهم لي على مواصلة البحث.

- إلى كل من ساهم من قريب أو من بعيد في خدمة البحث.

إلى هؤلاء تحية شكر وامتنان.


مُقَدِّمَة

مقدمة:

ظلّ رقي الحضارات يقاس ولأمد بعيد بمدى ما خلّفه السلف من بنايات وآثار تشـــهد علـــى خلودها، وما حفظته الذاكرة من آداب راقية تثبت عنفوانها. وإذا كانت تلك الحضارات قد انطلقت من العدم فإنها قد أنشأت ذلك السّلف على ضرورة حفظها والنهوض بها إلى أعلى المراتـــب، لكـــن ذلك الإنشاء السليم لا يتطلّب الوعي بأهمية حفظ الحضارات وإحيائها وحسب، بل إنه الوعي أيضا بأهمية العادات والتقاليد والأخلاق والدين،...، ولا يكاد ذلك الوعي ينطلـــق إلى الوجـــود إلاّ إذا حوته فنون أدبية خاصة، تتعهّده لتوصله إلى أيدي المتلقي، ومن هنا تنبع مسؤولية الكتّاب والمؤلفين في ضرورة الاعتناء بمستوى هذه الفنون.

وإذا كان الطفل، رجل المستقبل، صانع الحضارة وحافظ التاريخ، فإن مسؤولية الكتّاب تجاهه تبدو أكبر وأدق، ذلك لنضمن نشأته السليمة وفق الظروف السالفة الذكر.

وبما أن القصة هي إحدى الفنون الأدبية والوسائل التربوية المتاحة للطفل في أغلب الظـــروف، فإن ضرورة تعهدها بالدقة والرعاية الفنية والأدبية والنقدية، مسؤولية يتقاسمها كتلة المثقفين والأدباء ورجالات النقد عبر سائر الأقطار العربية والغربية، والجزائر من بين تلك الأقطار التي لم ينقص الوعي أبناءها للاهتمام بهذا الفن الموجه للأطفال، لكن النقص الظاهر هو حجم الدراسات الأدبية والنقدية التي تمحّص هذا الفن وتُكسبُه الفاعلية، فكان ذلك أولى دواعي اختيار موضوع المذكرة الموسومة بـــ: البنية السردية في القصة الجزائرية الموجهة للطفل. وكان اختيار عينية تطبيقية جزائرية ضرورة ملحّة إذ ذاك، فوقع الاختيار على سلسلة مكتبتي، وهي سلسلة قصصية ظهرت في الثمانينيـــات، ولازالـــت المكتبات الجزائرية تحتفظ بها لأنها وليدة المؤسسة الوطنية للكتاب؛ وهي أقدم مؤسسة للكتاب أنشأتها الدولة، وعُرِف عن طريقها العديد من الكتاب والمؤلفين الذين لمعت أسماؤهم في سماء الثقافة الجزائرية.

كما أن هذه السلسلة توضّح رعاية الجهة الوصية (الناشرة) بالشكل والمضمون خاصة وأن هذه القصص كانت جيدة الإخراج على مستوى الطباعة والرسم والدقة اللغوية.

ولم يكن نقص الدراسات النقدية في أدب الطفل عموما، وقصة الطفل على وجه الخصـــوص الدافع الوحيد لاختيار الموضوع، بل إنّ لهذا الموضوع معي قصّة، بدأت بفكرة داعبت خلدي بعد أن حرص الأستاذ –العيد جلولي- أستاذ بجامعة ورقلة وهو من أشرف على مذكرة الليسانس التي قمت

بإعدادها وحملت نفس العنوان، حرص على تثبيت أهمية الموضوع وضرورة البحث فيه، وبعد انقضاء مرحلة الليسانس تمنيت لو أن الآفاق تتفتح لهذا العمل حتى يظهر إلى الساحة العلمية النقدية، ولم يكن السبيل ممهدًّا إلاّ عبر دراسة الماجستير، وكُتِبَ لهذه الفكرة التجسيد بحفظ الله وعونه، ولعله من الضروري أيضا الإشارة إلى أن اختيار دراسة البنية السردية كان اختيارا متعمّدًا لندرة البحث في هذا الإطار، وتسليط هذا النوع من الدراسة على قصص الأطفال. كما أن اختيار سلسلة مكتبتي ترتّب وفق تداعيات هي: أنها جمعت أسماء لمؤلفين جزائريين مشهورين كعبد الحميد بن هدوقة، مصطفى الغماري، موسى الأحمدي نويوات، محمد الصالح رمضان وآخرين مغمورين كآمنة روينة، زبيدة لحرش عائشة خريف،... مما جعل مستويات الكتابة تختلف ومناحيها كذلك، إذ أن كل مؤلف من هؤلاء، أو غيرهم ممّن ضمت هذه السلسلة يكتب وفق رؤية خاصة برزت وفق التعامل السردي مع هذه الأعمال، كما أن هذا التعدد في الاختيار يسمح لنا بتشكيل رؤية متكاملة عن فترات مختلفة من الكتابة إلى الطفل، إذ أن موسى الأحمدي نويوات ومحمد الصالح رمضان ممن لهم باع طويل في الكتابة للطفل منذ فترات السبعينيات.

وبناءً على ما سلف حاولت أن أفصل دراستي لهذا الموضوع، عبر خطوات أربعة، ابتدرتها بالتمهيد لفضاء النص في قصة الطفل ذلك أن هذا الفضاء يختلف شكلا عما هو معروف في قصة الكبار، كما أنه الوعاء الذي يحتوي العمل، وهو جزء مؤثر بالضرورة لما يحمله من خصوصية تظهر من خلال تأثر الطفل بمستويات هذا الفضاء المصاحبة لفعل القراءة، وعليه كان التمهيد على هذا الأساس عنصرا مهمًّا للانطلاق في الدراسة.

واستدعت هذه الانطلاقة أيضا الوقوف في الفصل الأول على خصوصية مضمون قصة الطفل فكان لزاماً بعد الإشارة إلى الشكل التعرف على مستوى المضمون، الذي أتاح أيضا التعرف على أنواع القصص الموجهة إلى هذه الفئة، مع العلم أنه تمّ الربط بين ما ورد من معلومات نظرية وتطبيقها على نصوص قصص مكتبتي. وبعد التعرف على أقسام القصص وأنواعها تبادرت أهمية المكونات السردية في هذه القصص، وقد أتاح هذا المبحث الثاني من الفصل الأول الوقوف على أهم المفاهيم النظرية في هذا الصدد وربطها بالدراسة التطبيقية أيضاً.

أما في الفصل الثاني (أنواع المطالع الاستهلالية في قصص الأطفال وتأثيرها في السرد) فقد تعمّدت من خلاله التعامل مع هذه القصص بدءً بالصيغ الاستهلالية لما تفرضه هذه الصيغ من تأثير

على العمل السردي عموما، وهو تأثير لا يمكن تجاهله في بناء العمل القصصي، وتوضيح خصوصية بنيته السردية. فما كان منّي إلا أن حاولت ربط ما توافر من معلومات نظرية، بما لمسته من واقع القصص التي انتخبتها للدراسة طمعا في الإجابة على السؤال التالي: ما مدى تأثير صيّغ الاستهلال السردي في البنية السردية للقصّة الموجهة للطفل؟.

ومحاولة مني إلى النفاذ إلى العمق واستنباط الخصوصية السردية، اعتزمت في الفصل الثالث البحث في (تنوع الأشكال السردية وعلاقتها بالتركيب السردي في قصص الأطفال) فتهيأ لي ذلك من خلال مبحثين، عرضت في الأول منهما الأشكال السردية بعد التوطئة التي تبينت من خلالها تنوع الأشكال السردية واختلافها، واستعرضت من خلال المبحث الثاني البنيات السردية وعلاقتها بالسرد، و لم تكد أسس العلاقة تظهر إلا بعد أن انسابت سيول المعلومات التنظيرية مقاربة جدول النصوص التطبيقية، فصحّحت مجراه، وتبيّنته حتّى وصلت إلى المصّب الملائم.

أما في الفصل الرابع فقد تراءت لي ضرورة البحث في مضانّ الزمن، ذلك أنه من العلامات الفارقة التي استوقفت المنظّرين والمطبّقين في هذا الصدّد، فالتزمت بالبحث في (الزمن السردي وقياس سرعة السرد في قصص الأطفال)، فكان لزاماً عليّ المرور بالترتيب الزمني والبحث في تنوع الأنظمة الزمنية من خلال مقاربة نظرية تطبيقية، ثم قياس سرعة السرد من خلال دراسة الديمومة أو الحركات السردية الممثلة لسرعة السرد، وأخيرا التواتر، ومستوى التكرار وعلاقتها بالزمن.

وبتضافر المعطيات السالفة الذكر، وجدتني على خُطى المنهج البنيوي، الذي أخذت فيه بمستوى ما توصل إليه جيرار جينات -الباحث والناقد الفرنسي- في هذا الصدد، كون دراسته المتكاملة قد هيأت لي مقاربتها بالنصوص التطبيقية، كما أن بعضاً من آراء تودوروف كان لها عميق الأثر للتأسيس لخطى منهج البحث؛ وتزكية لأبجديات المنهج البنيوي اتبعت طريقة تحليلية استنباطية أثناء المقاربات المنهجية على سبيل المساعدة على تفكيك النصوص القصصية على العناصر السالفة الذكر، لأجد نفسي على عتبات الختام أين وضعت الرّحل واستقصيت مراحله، وجمعت أوصله متتبعة أهم النتائج التي أخالني وصلت إليها من خلال ما أتيح لي من جمع ودراسة وتحليل، وإن كان الفضل في ذلك يعزى إلى أهم المصادر والمراجع النقدية التي أعانتني على تتبع تفاصيل البحث، منها تلك الدراسة التطبيقية المهمّة التي تعهّدها عبد العالي بوطيب، وهو باحث مغربي، استقصى من خلالها جميع مستويات بناء النص الروائي، فكان المبحث الثاني دراسة في مستوى الخطاب أهم الأجزاء التي

توضّحت في المقاربات التنظيرية التطبيقية، بالإضافة إلى ما قدمه ناجي مصطفى من خلال كتابه نظرية السرد وكتاب اكتساب اللغة العربية عند الطفل الجزائري للباحثة حفيظة تازورتي، والذي كان وسيلة لشرح وتفسير الظواهر اللغوية المعقدة التي يمر بها الطفل عبر المراحل العمرية المختلفة... وغيرها مـــن المراجع التي أتاحت في كل مبحث وفصل التفسير والتحليل والشرح.

وإذا كان الطفل يعدّ طفلا لنقص خبرته، والراشد راشدًا لتمرّسه وكثرة تجاربه، فإن الـــدّارس والباحث يؤخذ بمدى دقته في استجلاء الصعاب، وتحقيق التجديد، واختصار الجهد على الآخـــرين، وذلك ما أرجوه من خلال هذا البحث، والله المستعان.

التمهيد:

يعمل المنهج البنوي من خلال مجموع رؤاه النقدية على إثارة مفهوم فضائية النص، ويعمل هذا المفهوم في حدّ ذاته على تشكيل بنية النص المقرونة بجمل العوامل النفسية والانفعالية المصاحبة لفعل القراءة. وتستلزم هذه العوامل البحث في صدارة الأدوات الفنية التي تنظم الإيقاعات المقطعية والصرفية والبنى النحوية والأسلوبية التي هي واقعة في صميم إنجاز العوامل الخارجية المشكّلة للنص القصصي.

وإذا كانت تلك العوامل بالضرورة مصاحبة للتشكيل النصي، فإن فعل الزمان الملفوظ والمكان المكتوب يظلاّن متلازمين وخاضعين لاستثنائية مستويات القراءة لدى كل طفل، ومن هنا نبعت ضرورة قراءة مستوى فضاء النص الموجه إلى الطفل باعتباره وسيلة لكشف المكونات الدلالية لهذا الخطاب الأدبي من جهة، ولما له من أثر في إنعاش التخييل المكاني المصاحب لمناخ الكتابة القصصية الأدبية من جهة ثانية. ومن خلال ذلك تنبع مسؤولية الشكل الطباعي بجميع مكوناته والمتمثلة فيما يلي:

فضاء النص في قصة الطفل:

أ- الغلاف: وهو أول ما يثير انتباه القارئ الصغير، خاصة إذا استوفى الشروط التي تجعله أكثر إقبالا عليه من حيث الجمال، جاذبية الألوان، والرسومات المصاحبة له، والتي تحدد مصير الكتاب، فإما أن يقرأ ويُعتَنَى به، أو أنه يُهمل ويُترك؛ ومن هنا كان الاهتمام بالغلاف أمراً لا مناص منه، فهو الذي يثير في نفس الطفل حُبَّ القراءة والمطالعة.

ولم يقتصر تصميم الغلاف على الرسّام فحسب، بل يتعداه إلى كاتب القصة ذاته فهو العارف بما كتبه في نصه، وبتكاتف جهود هؤلاء جميعا يأخذ الغلاف مظهراً مثيراً وجذاباً، فقد يتناول مظهراً مهما داخل القصة، أو ربما مشهدا مغايراً تماما للمضمون.[1]

1- ينظر: عبد السلام البقالي، تثنية الكتابة للأطفال، مجلة الطفل العربي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1992 ص: 144-145.

أما العنوان فله أهمية كبيرة إذ أنه أوّل ما يجلب انتباه الطفل بعد مطالعة الرسم الموجود على الغلاف، ويشترط فيه أن يكون موجزاً، مفهوماً، منسجم اللفظ، ذا عبارة محسوسة غير مجرّدة، قريب الوصف، موافقا للمواقع، دالاً على المضمون ونوعه[1]

وفي علاقة العنوان بالنص يقول عبد القادر عميش «أما علاقة العنوان بالنص المعقود به فنحملها محمل علاقة الخبر بالمبتدأ، والهوية بالذات، فأفضل النصوص إمتاعا وإغرابا ما تفلت من هوية العنونة، حتى يعظم إيقاع الإدهاش والتعجب والمفاجأة»[2] بمعنى أنه كلما ابتعد العنوان عن تفسير وشرح طبيعة المضمون كلما كانت طبيعة مضمون النص أدعى لتحصيل المفاجأة والتعجب، ولكن هذه العنونة أو هذا النمط من العناوين لا يصلح مع جميع فئات الأطفال خاصة في المرحلة الأولى ما بين ستة وثمانية سنوات، حيث يستوجب حصول التوافق أو التطابق الذي أشارت إليه "جوليندا أبو نصر"

ب- الكتابة ومقاسات الحروف:

تكون الكتابة بطريقتين: إما عن طريق الطباعة، وإما مكتوبة بيد خطّاط، وهي الطريقة الأمثل في كتابة القصص،[3] وتزيد المساحة المخصصة للكتابة على حساب الرسم، ويقل حجم الحروف كلّما تقدم عمر الطفل، وكذلك الأمر بالنسبة لسمك القصة الذي يتوقف على نوعية الورق المستعمل وعدد الصفحات.[4] «ويستطيع بنط رسم الحروف أن يحدّد مستوى التلقي فما كان مغلظا كان ابتدائيا ليتنازل تدقيقا وتصغيرا حسب حدّة بصر المتلقي. وإمكان التلاؤم معه، إذ غالبا ما يتخذ من البنط ستة وثلاثين حجما لكتابة العناوين».[5] ويمكن إجمال مستويات تحجيم الحرف في (16،18،20،24). وعن الخط المطبعي يقول محمد بنيس «الخط المطبعي عادة ما يلغي النص كجسد. حروف باردة تسقط على الأوراق. البياض يتحكمّ فيها. سفر من اليمين إلى اليسار، تختزل النص في معنى والمعنى في كلام يمحو نشوة القراءة وتعدد الدلالات... ويستكين لنمطية الحروف

1- ينظر: جوليندا أبو نصر، دليل علمي للأسس والمعايير التي يقوم عليها كتاب الطفل في مختلف فئاته العمرية، مجلة نحو خطة قومية لثقافة الطفل، عدد خاص، تونس، 1994 ص: 234.

2- عبد القادر عميش، قصة الطفل في الجزائر -دراسة في المضامين والخصائص-، دار الغرب للنشر والتوزيع،(د،ط)، وهران، 2003 ص: 240.

3- ينظر: أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، دار الفكر العربي، مدينة نصر، القاهرة ، 1415هـ-1994 ص: 163.

4- ينظر: أحمد نجيب، المرجع نفسه، ص: 162.

5- حسن شحادتة، قراءات الأطفال، الدار المصرية اللبنانية، (د،ط)، ط: 1، 1989 ص: 79-80.

وتكراريته واستهلاكيته، فيما لا ينحو من تشويش الأخطاء أو تهميش التصنيف والإخـــراج...»[1] لذلك فإن التلاعب بمستوى ونوع الخط قد يشوش على الدلالات، ويؤثر عليها فالخط ذو تأثير نفسي مباشر على المتلقي، وإن العناية الجيدة بالخط لن تكون إلا خدمة للتوصيل.

والملاحظ على قصص الأطفال عموماً خضوعها للتفقير النصي كما يطلق عليه عبـــد القـــادر عميش. والمقصود بالتفقير النصي هو تقسيم النص الكلي إلى فقرات،[2] ويرى بأن هذه الفقرات قد تشكل إخلالا بالنسيج العام للحكاية، فيقول: «فإن هذه الطبيعة التركيبية تلقي بـــالنص إلى مجـــال تعددية القراءة، وإن كانت جميعاً متلقية في دلالة المعنى العام»[3] ولكن هذه الفقرات تعـــدّ اكتمـــالاً للرسم أو الصورة المرافقة التي تحتل عادة مساحة كبيرة من الورقة، أو أنها تمثـــل الصـــفحة الكاملـــة والكتابة مبثوثة داخل الرسم، وعليـــه يصـــبح الـــنص تابعـــاً للصـــورة وحـــول هـــذا التتـــابع يقول محمد مفتاح: «والترابط بالمجاورة هو الذي يعطي للنثر السردي زخمه الأساسي، فالحكاية تنتقل من موضوع إلى آخر بالمجاورة متبعة مسار نظام سببي أو مكاني زمني».[4] ومن خلال ذلك نستنتج أم هذا التفقير النصي يتيح قراءة مرحلية زمنية ناتجة عن عزلة كل فقرة عن سابقتها ولاحقتها وبـــذلك عدم مركزية الفقرات التي لا تتيح سوى قراءة منطلقة من ذاتها وإلى ذاتها أي أنها لا تحقق إلى حدّ ما مقرؤية سليمة خاضعة لجمالية القصة الخاصة بالطفل.

ج– استعمال نبرات الكتابة:

من المعروف أن راوي القصة يملك القدرة على التأثير في سامعيه من خـــلال نـــبرات صـــوته فيخفضه ويرفعه ليعبّر عن المعنى بصورة صوتية، في حين لا يملك كاتب القصة هذه الخاصـــية لأنـــه يعتمد على الكلمة المطبوعة في نقل آراء، وهنا يبرز ما يسمى بنبرات الكتابة، وهي: عملية تغـــيير في طريقة كتابة الكلمات والحروف.[5]

1– محمد بنيس، حداثة السؤال –بخصوص الحداثة العربية العربية في الشعر والثقافة–، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط:2، 1988، ص: 26.

2– عبد القادر عميش، قصة الطفل في الجزائر –دراسة في المضامين والخصائص–، ص: 242.

3– عبد القادر عميش، المرجع نفسه، ص: 242.

4– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري –استراتيجية التناص–، (د،ط)، الدار البيضاء، المغرب، ط:2، 1986، ص: 146.

5– ينظر: أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، ص: 219.

وقد تستعمل المسافات الإضافية بهدف تحريك خيال القارئ الصغير، وتنمية قدراته الذهنية والعقلية، إما بمحاولة إكمال ما تبقى من كلام، وإما عن طريق تغيير الأماكن التقليدية لبدايات السطور. ويكون ذلك عادة لإبعاد الملل عن الطفل، وليتمكن من توزيع كامل من نظره على مساحة الكتاب، وبالتالي ربط انتباهه واهتمامه في متابعة أحداث القصة، وكشف معانيها وأسرارها.

د- الرسم والتصوير:

يؤدي كل من الرسم والتصوير دوراً هاماً في قصص الأطفال، خاصة بالنسبة لمرحلة الطفولة الأولى، وذلك "أن الرسم فن بصري يخاطب العين عندما يحوّل الصورة الواقعية المشدودة بمنطق الواقع إلى صورة بصرية يكتسب وجودها من منطق آخر هو منطق الخطوط والألوان والعواطف، كما يفعل نفس الشيء عندما يحول الصورة الذهنية التي تكمن في معاني الكلام الذي يؤلف النص وفي الحالتين تعبير يتعلق بذلك النشاط الإنساني الهام عند الفنان والطفل وهو الإحساس بالجمال واكتشافه ثم الاستمتاع به والتعبير عنه".(1)

ويكمن دور الرسومات في توضيح الكلمات، وأي تشويه لها يولّد انعكاساً سيّئاً في نفس الطفل، إلا أن ذلك يمكن تجاوزه إذا وُجِد الرسّام الكفء الملمّ بما وقع تغييبه في النص فتكون الرسوم آنذاك مكمّلة ومثرية له.(2)

وتعطي الرسومات الكتاب جمالاً ورونقاً خاصاً يحبّب المطالعة والقراءة إلى نفس الطفل، خاصة إذا استوفت الشروط التي حدّدها جوليندا أبو نصر في النقاط التالية:(3)

1- أن تتوافق الرسومات مع النص من حيث موقعها على الصفحة، وأن تتطابق التفاصيل المذكورة في القصة.

2- أن تكون ثابتة وتظهر ملامح الشخصيات نفسها حتّى يتمكّن الطفل من تمييزها.

3- أن تتناسب مع جوّ القصة من حيث الألوان ودلالاتها.

1- محمد نذير نبعة، ملاحظات دول دور الرسم في كتب الأطفال، الحياة الثقافية، وزارة الشؤون الثقافية، القصبة، تونس، ع:40 1986 ص: 121.

2- محمد نذير نبعة، المرجع نفسه، ص: 122.

3- ينظر: جوليندا أبو نصر، دليل علمي للأسس والمعايير التي يقوم عليها كتاب الطفل في مختلف فئاته العمرية، ص: 234.

4- أن لا تزدحم في الصفحة التفاصيل بشكل مزعج حتى تتعذّر قراءة النص.

5- أن تضفي الخطوط حياة وحركة على الشخصيات، فتبرز تعابير الوجه واتجاه الأنظار.

6- أن تكون سهلة، واضحة ومبسّطة.

7- أن تصف الأشكال على حقيقتها من حيث الشكل والحجم واللّون، وأن تبرز الفكرة الأساسية.

8- أن تأتي ضمن أسلوب موحّد خلال القصة بأكملها.

9- أن تتنوّع فيها المشاهد فلا تأتي على وتيرة واحدة.

10- أن تدعّم النص والعوامل الأخرى من خلال إطار وشخصيات، وحوادث... .

لذلك يمكن اعتبار الرسومات لغة ثانية مكمّلة للغة الحروف، وعن هذا يقول حسن شحاتة: «تعتبر الرسوم لغة لأنها إحدى أشكال التعبير أكثر من كونها وسيلة لخلق الجمال، ونحن نرسم للطفل ما يعرفه لا ما يراه ثم نتدرّج معه حتّى نقدّم له ما يراه في بيئته، والأساس الفكري للرسوم التي تقدم للأطفال يظهر في النسب التي تقدّم بها الأشياء المرسومة، حيث تقدم التفاصيل المهمّة، وتحذف الأجزاء الأخرى القليلة القيمة...»[1] فالرسم إذاً يتعامل مع الموضوع ولا يتعدى العناصر القصصية الدالة على المضمون ذاته وهي بذلك تعتبر:

1- واجهة أمامية للقراءة.

2- أداة للتخمين النصّي.

3- تمثل النسيج الخفي للعلائق الكامنة بينها وبين النص.

ولا تكاد تظهر أهمية الصورة أو الرسم إلا من خلال تلاحقها مع عنصر ثانٍ هو:

1- عبد القادر عميش، قصة الطفل في الجزائر، ص: 216.

هـ- الألوان:

وتمثل هذه الأخيرة القلب النابض للرسم، فهي العنصر المكمّل له، والذي يمنحه الحياة والحيوية.

ويتوقف استخدام الألوان على طبيعة الموضوع، فنجد الألوان القاتمة الداكنة للدلالة على الحزن والاكتئاب، والألوان الفاتحة الزاهية الدالة على الفرح والغبطة والانشراح كما اللون الأخضر مثلاً فهو يبعث على التفاؤل والأمل والسّلام.

"وتبقى دلالة هذه الألوان مرتبطة دائما بالحالة النفسية للقارئ أو المؤلف في بعض الأحيان"(1)، فهي تعبّر غالبا عن مضمون بكل واقعية وصدق. ولكنها أحياناً -الألوان- ما تطغى على النص فتحوّل الصورة من خدمة ودعم النص إلى الهيمنة والسيطرة على أبعاده، باعتبارها تضفي على النص نوعاً من الجاذبية والتأثير. ولكنها غالبا ما تتفق مع الرسوم في فك رموز النص القصصي لتؤلف حواريته عن طريق امتزاج الألوان بعضها ببعض مما يؤدي إلى خدمة اللغة وتقريب الدلالة من خلال القراءة التفسيرية التي تعمل على ربط الرؤى والتصورات بالمعاني الخفية التي تختزنها السطور في القصة عموماً، وعلى هذا الأساس خَلُص حسن شحاتة إلى ما يلي:(2)

1- تعتبر الرسوم والصور ذات قيمة جمالية تذوقية في القصة.

2- تمثل قيمة ثقافية للطفل القارئ.

3- توضح المفاهيم وتعبّر عن القيم.

4- تثري قدرة الطفل على التخيّل والنقد.

5- تبث روح المرح إذا كانت تشكل مع المادة المكتوبة وحدة فنية متكاملة.

6- تلخص ما سلف سرده أثناء الصياغة اللغوية.

1- عدنان عباس فضلي، ما هي تأثيراتها النفسية؟ هل يمكن فرز الحالة المزاجية للفرد تبعاً للألوان؟، مجلة الأم والطفل، إصدار جمعية الهلال الأحمر العراقية، ع: 393، 1979، ص: 2-3.

2- ينظر: حسن شحادتة، قراءات الأطفال، ص: 79.

وليس هذا وحسب بل إن للألوان أولوية تحدّد طبيعة تأثيرها النفسي في الفعل القرائي حيث تمثل ما يلي:[1]

1- بعداً بلاغيا فلسفيا يساعد النص القصصي على التجلّي، وذلك عبر التذوق والارتقاء.

2- تساعد الطفل على نقد الأشياء وتمييزها.

3- تثبت مجموع الاستدلالات التي قد يلجأ إليها الطفل المتلقي أثناء قراءته للمنطوق. وذلك على أساس أن النص سواء لا يقدم كل ما في كنهه، وباللجوء إلى الألوان تسدّ تلك الفراغات الدلالية.

4- تعمل على تحديد الصفات والتمييز بينها من خلال فضاء تلويني يزكّي جمالية الخط طارداً كل ما من شأنه أن يعزل النص على كليته.

5- قد تستحيل الألوان بعداً رمزياً يصير معلما دالاً على فكرة مقرونةً بها بحيث لا تستطيع مغادرتها، كما أنها تساعد على التموضع الموضوعي لشخوص القصة والذي يستدعي السمة اللونية المرافقة لعناصر القصة وأحداثها.[2]

إذاً فإن السمات اللونية في قصة الطفل تعتبر أداة موحّدة للعناصر التشخيصية المساعدة على انتظام سيرورة النص القصصي والاستدلال بها على مضامينه، بما تمثله هذه السمات من خلفيات دلالية للرسوم فهي بهذا أيضاً تعتبر خلفية للغة والتخييل وتعددية الدلالة وحسن التأويل، أو توجيهه في بعض الأحيان.

واهتماماً منه بدور الرسوم والصور والألوان في قصص الأطفال أشار عبد القادر عميش إلى مسألة هامة وهي تجديد الرسم عند إعادة طبع النص القصصي، إذ يؤكّد في هذا الإطار أن دلالة الرسم والتصوير تتوفر على فاعلية ونشاط يستدعي تعدّد الدال. ويعالج في نقطة متقدمة أيضاً استغناء بعض القصص عن إرفاق النص اللغوي بالصور حيث تقوى مخيلة الطفل، وتصبح قادرة على استدعاء ذلك عن طريق التخييل، وتفسح فيها حرية تشكيلها وتلوينها وتحجيمها.[3] إلا أن ذلك –تخلي النص

1- ينظر: عبد القادر عميش، قصة الطفل في الجزائر، ص: 227.

2- عبد القادر عميش، المرجع السابق، ص: 230.

3- عبد القادر عميش، المرجع نفسه، ص: 219.

عن الصورة- يرجع إلى اعتبار الخصوصية الفنية للنص، ويكون هذا المستوى النصي متعاملاً مع المراهقين وهي مرحلة تتفجّر فيها الطاقات الإبداعية للإنسان.[1]

ومن خلال ما تقدّم يمكن القول إجمالاً حول الرسم والتصوير والتلوين أنها تُستجمع لتتضافر مع النص مكونة وبطريقة تكاملية فضاءً نصياً ملائما لذوق الطفل ومتماشيا مع طبيعة الموضوع، وتتخذ اللغة بتشكيلاتها البنائية من هذا التضافر الذوقي الجمالي موقفاً تعبيريا، فالرسم بالنسبة إلى النص بمثابة الإطار المرجعي المحرك للتعابير والأحداث، والأقرب لغة لمخاطبة الطفل.

إن دراسة فضاء قصة الطفل يسمح بإلقاء الضوء على البنية التفسيرية المحتضنة للمضمون ويُؤسس ذلك الفضاء إلى التفريعات الدلالية والفنية والرمزية وبها يتم التدريج من التوصيف الخارجي للنص إلى التشخيص العميق الذي يوطد مضمون قصة الطفل بالدلالة الرمزية حتى تتشكل صورة النص المكتملة في نظر الطفل.

وإذا ما حاولنا ربط فضاء النص بصلب الدراسة وحيثيات الموضوع، فنجد أنه من المجدي الوقوف على أساسيات ومبادئ المنهج البنوي التي تكوِّن جملة من التفسيرات والتعليلات، حيث تقوم هذه المبادئ على مجموعة من الخواص المشتقة من البنية، ومن أهم المبادئ التي يمكن الاستناد عليها:

أ- أسبقية الكل على الأجزاء: ذلك أن البنية فيما يرى بودون "Boudon" كليّة وغير مختزلة إلى أجزائها[2]، ولا تكون هذه البنية مساوية للشكل في حين يكون الشكل قانون التنظيم كما لدى "الشكلانيين الروس" بحيث يحدد تفاعل عناصر الظاهرة وعملياتها فيما بينها. وتكون في الوقت ذاته البنية مرتبطة بالشكل من حيث أن طبيعة البنية شكلية أساساً.

وانطلاقا من ذلك يمكن القول أن البنية تشترط الكلية التي تتطلب في ذاتها شرطين هما:

1- أن تكون أكبر من أجزائها: وبنية الفضاء في هذا الإطار بنية كلية شاملة تحتوي مجموع البنى الفرعية أو الجزئية. والملاحظ استناداً لقواعد التحليل البنيوي الذي يقوم أساساً على الملاحظة والوصف أن فضاء قصة الطفل فضاء مهيمن على مجموع البنى الجزئية المكوّنة لهذا الخطاب.

1- عبد القادر عميش، المرجع السابق، ص: 220.

2- ينظر: الزواوي بغوره، المنهج البنيوي -بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات-، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط: 1، 2001 ،ص: 86.

2- هي ذات طبيعة عقلية: أي أنها أكبر من أجزائها وتتماهى في اللاشعورية والابتعاد عن الواقع، أي تفعيل عنصر الخيال[1]. وهذا ما يعين عليه فضاء النص في قصة الطفل من خلال فعل التمازج الحاصل بين مستوى الصورة، الرسم، الخط، الكتابة، الغلاف... .

وعليه يمكن الخلاص إلى أن الكلية تمثل المعرفة الكاملة بالكل التي تعني معرفة بنيانه العضوي باعتباره إدراك تعقيد العلاقات بكاملها بين أجزاء الكل. ومعنى هذا أن كل كلية تتكون من بنية، وكل بنية محتواه في كلية أي أن الكلية مساوية في هذه الحالة للنسق.

ب- أسبقية العلاقة على الأجزاء: حيث يرتبط مفهوم البنية بمفهوم العلاقة داخل نسق معين، وعليه فإن ما يهم المنهج البنيوي ليس الأحداث ولا الكلمات في عزلتها، بل العلاقة التي تقوم بين تلك الأحداث والكلمات، وبما أن البنيوية كمنهج هي التحليل الواقعي للظواهر قبل كلّ شيء، فإنها تحاول اكتشاف تلك العلاقات[2]. ومن هنا تنبعث أهمية دراسة فضاء النص الذي يوضح حتمية هذه العلاقة وفقا لطبيعة النص أوّلاً ثم المتلقي ثانيا.

وتدعيما لهذين المبدأين، نجد مبدأ منهجيا آخر هو:

د- مبدأ السياقية: حيث لا يمكننا دراسة أي عمل أدبي إلا ضمن سياقه العام أو الكلي، لذلك يرى "كلود لوفي ستروس" (Cloude. L.S) أن الأجزاء أو العناصر لا تحمل أي معنى أو دلالة إلا في إطار السياق العام[3]. وبما أن البنية السردية جزء من هذا السياق فإن عنصراً كعنصر الفضاء يجعلها ذات معنى من خلال ما يخدمها به من عوامل منظمة ومهيكلة للبنية الكلية للخطاب، ومن هنا تبدو دراسة فضاء النص في قصة الطفل ضرورة ملحة لفهم السياق العام، الذي تعدّ البنية السردية أحد دعاماته وركائزه.

والملاحظ أن هذا المبدأ يجسّد في بعض الأحيان نوعاً من التماثل للنص الأدبي، فلكي تتوضّح حقيقة عبارة معينة يجب ربطها بسياق حي، وبما أن طبيعة التلقي تفرض سلطانها فإن هذا النوع من التماثل مطلوب، بل مفروض وتُبرر يمنى العيد ضرورة الأخذ بمبدأ التماثل في التحليل البنوي قائلةً:

1- ينظر: الزواوي بغوره، المرجع السابق، ص: 90.
2- ينظر: الزواوي بغوره، المرجع نفسه، ص: 123.
3- ينظر: الزواوي بغوره، المرجع نفسه، ص: 125.

«وإذا كان المنهج البنيوي لا يمكنه أن ينظر بحكم عامل العزل إلى هذه الصفة لموضوعه، أي إلى كونه بنية وفي الوقت نفسه عنصراً في بنية فإنه يكون منهجيًّا غير قادر على إقامة الجدل بين الداخل والخارج»[1]

وإذا كانت هذه المبادئ تفسر إلى حدّ ما علاقة دراسة الفضاء بالبنية السردية لكونها عنصرا داعماً لها ومساعداً على تمرير الخطاب وفق الممر السليم، فإن جملة من القواعد التحليلية ضمن هذا المنهج تبرر علاقة الكل بالأجزاء أو الجزء بالأجزاء الأخرى، ووفقا لقاعدة الفهم والشرح التي يعتمد عليها المنهج البنيوي يمكن القول أن هذا المنهج يعتمد على القوانين الداخلية التي تحكم قيام ظاهرة ما أو لغة ما أيضاً. وذلك يعني لدى صلاح فضل: «تحليل قواعد التنظيم الداخلي للصور والألفاظ، وقوانين بناء الحكاية»،[2] ويمثل فضاء النص هنا قانوناً أساسياً لأنه جزء خاص وحتمي مكمّل للبنية العامة أو الكليّة ثم لمجموع البنيات الجزئية المشكلة للخطاب بما فيها البنية السردية.

فالفهم إذاً يستند على مبدأ المحايثة الذي يعني أن كل موضوع ما هو إلاّ نسق مغلق، وما فضاء النص إلاّ جزء من هذا النسق، ويملك هذا النسق معقولية داخلية، تَعني أنه يتماشى وفق الطبيعة الخاصة التي يفرضها الموضوع. ويستند الشرح على دراسة العوامل الخارجية والظروف المحيطة بالظاهرة، وإذا كان الغلاف يمثل محيط النص فإن الطبيعة النفسية التي يفرضها هذا الغلاف تجعل منه جزءً مكمّلاً يحوّله أحياناً إلى قطعة سردية صامتة إن لم نقل أن النص يستقي مقروئيته وفقا لطبيعة ونمط ذلك الغلاف نظراً لواقع التلقيّ أوّلاً وأخيراً.

وبما أن قواعد التحليل البنيوي تقتضي المرور بقاعدة أساسية هي البساطة والواقعية فإن "لوفي ستروس" يرى أن البساطة تتمثل في تحليل النص إلى أجزاءه الأولية، وما الشكل والصورة واللون والرسم إلاّ أجزاء أولية ذات علاقة وطيدة بالعنصر الفنية وبما فيها من بنية سردية خاضعة بالضرورة إلى هذه الأجزاء. أما الواقعية فيرى بأنها شرط أساسي لتحقيق العلمية التي تقتضي الملاحظة الموضوعية من أجل الفهم الحقيقي للواقع[3]. وما التقوقع ضمن البنية الداخلية والبحث في أجزائها إلا جزء من هذه الملاحظة الموضوعية.

1- يمنى العيد، في معرفة النص، دراسات في الأدب العربي، منشورات دار الحياة الجديدة، بيروت، ط: 3، 1985، ص: 28.

2- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الأنجلو المصرية، ط: 2، 1980، ص: 198.

3- ينظر: الزواوي بغوره، المنهج البنيوي، ص: 132، نقلا عن Claude .L.S, Anthropologie Structurale, op-cit, p: 233.

وإذا كانت هذه المبادئ والقواعد الخاصة بالتحليل البنيوي تفسّر علاقة الجزء بالأجزاء أو تؤكد أن دراسة البنية هي دراسة شمولية فإنه يمكننا القول بأن قواعد هذه الشمولية قد فرضت الوقوف عند مستوى الفضاء الذي يعين بنية السرد على الظهور والوضوح. كما أنه يمثل تفسيراً لهذه البنيـــة مـــن خلال ما يقدمه من تفسيرات تمثل سياقاً حياً في الخطاب.

فهو إذاً -الفضاء- يمثل جزءً من ارتباط داخلي يركّب كيان الأجزاء في كيان واحد.

تعريف القصة الموجهة للطفل وأنواعها

توطئة:

تستدعي الظاهرة الإبداعية المرور بمراحل محدّدة، يتحرىّ من خلالها المبدع الاقتراب من هـــذه الظاهرة في سياقها الحي، ويتعين على المبدع في هذا الإطار تنشيط مجموع الأفعال التي تساعده علـــى إنتاج عمله الفني.

وإذا ما كان العمل موجهّا إلى فئة معينة كالأطفال مثلا، باتت آليات الضبط والتدقيق والمراقبة أكثر صرامة وتمحيصاً، خاصة وأن هذا الكائن يخضع إلى جملة من السلطات: كسلطة العائلة بأجوائها المختلفة، سلطة الشارع، سلطة المدرسة بمن فيها... فأين هي سلطة الطفل من كل هذا؟ تلك السلطة التي يرى فيها كيانه المجرّد، فيتحرّر بها من قيود الآخر، ويصبح حاكما، أو بطلا فارساً، أو عنصرا من عناصر الطبيعة، أو حتى مسخاً من المسوخ، لكنه آنذاك يحس بذاته الفاعلة. وهذا ما تحاول قصـــص الأطفال التعبير عنه، وهي توضّح في الأساس أنواع عقليات المبدعين الملقحة بالأزمات المتكالبة.

وإذا ما حاولنا الحديث عن القصة فإنّ أطراف هذا اللون الأدبي تفرض سلطانها، ولا ضير إذا ما تكونت لدينا معرفة متكاملة في هذا الإطار؛ فهل يمكن فعلا أن نستشف خصوصية هذا العمل الموجه للطفل؟.

أ- تعريف القصة الموجهة للطفل:

عجت سور القرآن الكريم بالألفاظ الدالة على القصّة والقصص، فجاء في بعض آيه:

قال تعالى: (فَاقْصُصِ القَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُون)[1]، وقال تعالى: (نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْـــكَ أَحْسَـــنَ القَصَصِ)[2]

فالقصّة في العربية قديمة قدم هذه اللغة، وقد حظيت باهتمام كبير منذ عهود سحيقة، وتطوّرت حتى اشتملت على عناصر فنية اصطلح عليها النقاد حديثا في مختلف الآداب الإنسانية.

1- سورة الأعراف، الآية: 176.

2- سورة يوسف، الآية: 03.

ورد في لسان العرب لابن منظور: "أن القصّة الخبر وهو القصصُ وقَصَّ عليَّ خبره، ويقصُه قَصًّا وقصصاً: أورده. والقَصَصُ: الخبر المقصوص، بالفتح، وُضِعَ موضع المصدر حتى صار أغلب عليه. والقِصَصُ بكسر القاف جمع القصّة التي تكتب"[1].

وقال الأزهري: «القصّ اتّباع الأثر ويقال: خرج فلان قصصًا في أثر فلان وقصًّا، وذلك إذا ما اقتصّ أثره، وقيل القاصّ يقصّ القصص لاتباعه خبرا بعد خبر، وسوقه الكلام سوقا[2]، والقصّ: البيان، والقصصُ: الاسم، والقاص: الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها»[3].

وما يلاحظ مما سبق أن ابن منظور اكتفى باعتبار القصّة كلَّ ما يكتب، لكن الأزهري تتبع هذا المعنى معتبراً القاص من يجمع الأخبار فيسوقها دون إهمال المادة اللغوية، معنىً ولفظاً.

هذا لغةً، أما اصطلاحاً: فقد حظيت قصص الصغار بنصيب وافر من الاهتمام، وأصبحت طافية على سطح الأدب، حتى عدّها المعنيون بها من أبرز ألوان الآداب الموجهة للطفل عموماً. وفي ذلك يقول أحمد نجيب: «...هي شكل فني من أشكال الأدب الشائق، فيه جمال ومتعة وله عشاقه الذين يتنقلون في رحابه الشاسعة الفسيحة على جناح الخيال فيطوفون بعوالم بديعة فاتنة، أو عجيبة مذهلة، أو غامضة تلهب الألباب، وتحبس الأنفاس، ويلتقون بألوان من البشر والكائنات والأحداث...»[4].

يبدو من خلال هذا التعريف تركيز صاحبه على الخيالِ والتشويقِ والإثارةِ، فالمتعةِ والجمالِ، محدداً أماكن القصص، أو مجموع الفضاءات التي يستغلها القاص واصفا عوالم فاتنة خارقة أو عجيبة مذهلة أو حتى غامضة، لكنه بهذا التحديد قد أقصى العوالم البسيطة الواقعية، والتي مهما ابتعد عنها الطفل بخياله الواسع فسوف يعود ليسكن إليها كونها تمثل الاستقرار غالبا، وما يلاحظ على هذا التعريف أيضا عدم اهتمامه بمستوى البناء العقلي للطفل الذي قد يسمح له أحيانا بالعيش وفق هذه العوامل والعوالم، كما أن قدرته الابتكارية قد تقف ضعيفة مقابل هذه الظروف والفضاءات، وقد كان العالم النفسي "**جرهام والاس**" (**G. Walas**) من العلماء الأوائل الذين اهتموا بمراحل العملية الابتكارية سواء عند المُبدِع أو القارئ والذين يخضعان إلى مراحل هي: الإعداد والتحضير، الكمون،

1- ابن منظور، لسان العرب: دار صادر، بيروت، (د.ط)، ج: 7، 1412هـ/ 1992م، مادة (قَصَصَ)، ص: 74.

2- ابن منظور، المصدر نفسه، ص: 74.

3- ابن منظور، المصدر نفسه، ص: 75.

4- أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، ص: 74.

الإشراق أو مرحلة الحل الفجائي، وأخيراً التحقيق[1]؛ وعليه لامس أحمد نجيب خصوصية هذا العمل الفني بصفة سطحية، ولم يضع مجمل الخصائص النفسية والابتكارية ومراحل البناء العقلي ضمن أولوياته، في تحديد أبجديات هذا الفن، مع العلم أن مراعاة مثل تلك المراحل واجب في التعامل مع هذه الشريحة.

وفي تعريف يقارب ما وصل إليه "**والاس**"، يذهب "**هادي نعمان الهيتي**" في تحديده لمفهوم القصة المكتوبة للأطفال قائلا بأنها فكرة أولاً وليست مجرّد لمحة عابرة وهي المرحلة التي تقابل مرحلة الإعداد عند والاس، وهي تتطور وتتأزم، حتى تصل تدريجيا إلى حل -وهو مرحلة التحقيق- وعبر هذا التأزم ينمو ذلك التشويق الضمني الذي يحسّه الطفل[2]، وفي تجسيد لهذه الفكرة يستعين الكاتب أو القاص بالكلمة، إذ تتخذ الكلمات فيها -يعني القصّة- مواقع فنية[3] ويقصد بالمواقع الفنية، الأسلوب الذي يؤلف البناء الفني ويعبّر عن فكرة القصّة وحوادثها وشخصياتها تعبيراً واضحاً وجميلاً وقوياً.

ويرى نعمان الهيتي أن جمال الأسلوب يتمثل في: «توافق نغمي، وتآلف صوتي، واستواء موسيقي»[4]. وفي هذا الرأي جانب كبير من الصواب، إذ أن الكلمات المنغمة تكسب الطفل متعة واعية في القراءة، وتسمح له بالاطلاع على أسلوب مميز، كما أنها تنمّي ذوقه الأدبي، ونحن ندرك جيدا مدى حاجة الطفل الكبيرة إلى الموسيقى في أطوار حياته المختلفة وحتى المراهقة إن لم نقل بقية حياته.

ويضيف: «... كما تتشكل فيها عناصر تزيد في قوة التجسيد من خلال خلق الشخصيات وتكوين المواقف والحوادث بهذا لا تعرض معاني وأفكاراً فحسب، بل تقود إلى إثارة عواطف وانفعالات لدى الطفل إضافة إلى إثارتها العمليات العقلية المعرفية كالإدراك والتخيل والتفكير»[5]. إن خلق الشخصيات يحملنا إلى وجود أخيلة وتصورات تخضع لما سمّاه عبد الحليم محمود السيد بمقاييس

1- الطاهر سعد الله، علاقة القدرة على التفكير بالتحصيل الدراسي (دراسة سيكولوجية)، ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون، الجزائر، ط:104، 1991، ص: 88.

2- ينظر: هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ع: 123، رجب 1408هـ/مارس 1988، ص: 182.

3- ينظر: هادي نعمان الهيتي، المرجع نفسه، ص: 182.

4- هادي نعمان الهيتي، المرجع نفسه، ص: 183.

5- هادي نعمان الهيتي، المرجع نفسه، ص: 181.

القدرات الإبداعية[1] التي يمتلكها هذا القارئ مما يؤدي به إلى استنباط قيم واتجاهات ومواقف تسوقها الحوادث، وتدلي أخيرا بسلوكات معينة مقبولة وغير مقبولة تخضع أيضا لجملة من الشروط اجتمع حولها علماء النفس كـ"**جيلفورد**" و"**والاس**" منها:[2]

1- عدم تحمل الغموض حول هذه الشخوص.

2- الانبساط وعدم الانطواء.

وهما هنا عاملان يحولان دون سبر أغوار الشخصية علماً بأن جميع آليات الوضوح مطلوبة في هذا النطاق وعلى هذا الصعيد. ولعلّ هذه العوامل مجتمعة تتم في جو القصة الذي يخلق حتما حالة نفسية من خلال فضاء زماني ومكاني، سواء أكان ذلك الموقف واقعيا أو خياليا.

وإذا كانت جميع تلك المفاهيم قد ركزت على جانب الخيال، فإن نجيب الكيلاني استبعد هذا العنصر في تحديده لمفهوم القصّة، فيرى أنها تجربة حية من الحياة المتفاعلة، ويضيف بأنها: «... تشّد الانتباه وتعمل الفكر، وتحرك المشاعر، ويشعر المتلقي [...] بأنه يعيش وسط الحدث ويتمثله ويعايشه إلى حدٍ كبير، بل ويتخذ موقفا بناءً على قناعة خاصة استلهمها من التجربة متواجدة في القصّة. واتخاذ المواقف يتبعه سلوك وانعطافات هنا وهناك، وذلك هو الذي يمكن فهمه فيما ورد في نصوص قرآنية كريمة حول القصّة بصفة عامة».[3]

نلاحظ أن مفهوم نجيب الكيلاني للقصة نابع من وجهة دينية محددة، وقناعة تامة، بكونها وسيلة تربوية حيث يستخلص الطفل منها فكرة أو معتقدا ينفعه في حياته، ويثبت في نفسه الآداب الأخلاقية المنبثقة من دينه وعقيدته.

ومن خلال ما تقدّم من مفاهيم القصّة، نصل إلى أنّ ما طبقه الأديب الألماني: "**كلاوس نيتشه**" (**C. Nicha**) يبدو أكثر دقةً وعمقاً في وضع الإطار المحدّد للكتابة للأطفال، ويجمع في تعريفه بين الأسلوب الواضح للوصول إلى عقول الأطفال في تسلسل الأحداث، وتقديم الأدلة

1- عبد الحليم محمد السيد، الإبداع والشخصية، دراسة سيكولوجية، دار المعارف، مصر، القاهرة، 1971ص: 311.

2- عبد الحليم محمد السيد، المرجع نفسه، ص: 311.

3- نجيب الكيلاني، أدب الأطفال في ضوء الإسلام، مؤسسة الإسراء، (د.م.ط)، ط:1، 1406هـ/1986م، ط:2، 1411هـ/1991م، ص: 51 - 52.

العقلية المقنعة للأفعال التي يقدمها الأبطال من خلال مجريات القصّة.[1] ويفترض أويوجب تناسب ما يرمي إليه مع الإمكانات العقلية للطفل.[2] ومن جملة تلك الإمكانات مجموع القدرات اللغوية، والتي تعتبر في هذه المرحلة على وجه التحديد في طور البناء. وتعتبر القصة من هذا المنطلق إحدى وسائل التثبيت اللغوي الذي تحدث عنها "**سكينز**" (**P. Skinnes**) قائلا: «... السلوك اللغوي للطفل يتطور تحت حدث انتقاء إمكانات التثبيت. ويمكن للطفل تعلّم استعمال كلمة واحدة جديدة تحت تأثير تثبيت واحد...».[3] لهذا تعد القصة إحدى وسائل التثبيت. وأضاف "**نيتشه**" أن هذه القصة يجب أن تحمل بعداً أخلاقيا ما تبثه في نفس الطفل، بحيث لا يفتضح أمر هذا المغزى مباشرة، بل يختفي ويطلّ تدريجيا ليكتمل باكتمال أحداث القصّة: «وهنا تبرز مقدرة المؤلف، إذ أنّه يلقي بدلالات معينة أمام الطفل ترشده لبلوغ المراد وتحقيق الهدف التربوي بعد ذلك؛ ولا تظهر نتائجه إلا في سلوكات خاصة يقوم بها هذا الطفل».[4]

وإذا ما حاولنا مواجهة هذه المفاهيم بالقصص المنتخبة للدراسة فإننا نلاحظ بأنها جمعت بين طياتها هذه المفاهيم المختلفة المشارب، وعليه جنح أصحاب هذه القصص إلى العمل بما يطرحه الواقع من جهة، وما تبنيه الدراسات المتراكمة من جهة ثانية، وعليه تراوحت هذه القصص بين المتخيَّلَة والموغلة في الخيال، بينما اكتفى بعضها بتطويع الوسائط الطبيعية المختلفة، والبيئة المحيطة بالطفل، بطريقة تخدم الأهداف التربوية المتوخاة.

وإذا ما أردنا التفصيل في هذا النطاق ، فإن إلقاء الأضواء وتسليطها على الأنواع القصصية الموجهة للطفل يبدو أمراً مهماً ومرتبطا بكل ما سلفت الإشارة إليه من مفاهيم، وهذا ما سيتم التطرق إليه في العنصر الموالي.

1- ينظر: محمد مرتاض، من قضايا أدب الأطفال -دراسة تاريخية فنية- ديوان المطبوعات الجامعية، ط:2، 1994، ص: 38.

2- ينظر: محمد مرتاض، المرجع نفسه، ص: 38.

3- B P Skinnes, Pour une science du comportement: Le béhaviorisme; Delachaux; Niestlé, Paris 1979, P: 106.

4- محمد مرتاض، من قضايا أدب الأطفال، ص: 38

ب- أنواع القصص الموجهة للأطفال وتصنيفها حسب الموضوع:

يحمل الطفل قصّة ما، ليجدها تتطرق إلى موضوع محدّد، وعلى هذا الأساس نستطيع القول أن المجال رحب وواسع أمامه، ليفاضل بين هذه القصة وتلك، مراعيا في ذلك رغبته وميوله النفسي والعقلي وفتحت هذه المفاضلة الباب أمام المؤلفين للكتابة في موضوعات كثيرة ومتنوعة تتعدّد مشاربها وأيديولوجياتها، وما على الطفل سوى الانتقاء بمراعاة ما يناسب توجهه.

ولتسهيل عملية التصنيف خضعت القصص منذ القديم إلى تحديد أهدافها، وطريقة المعالجة المتخذة من طرف المؤلفين والقاصّين لتجتمع القصص مهما تباعدت فترات تأليفها إلى عناوين تضمها وتجمعها لذا فإن أكثر التصنيفات المعمول بها هو التصنيف حسب الموضوعات، وتنقسم في هذا إلى ما يلي:

ب-1- القصص التاريخي:

يهتم هذا اللون القصصي بتعريف الطفل بتاريخه من خلال ما يقدمه من تصوير للبطولة والشجاعة والتضحية. ويعرض الحدث التاريخي، دون التركيز على الجزئيات، أي أنّه يقدّم الموضوع، ويعتني بالأداء البطولي وإبراز القيم الأخلاقية كالتسامح، النبل والوفاء...[1]

ويشير هادي نعمان الهيتي إلى أنّ هذا المصطلح يفقد القصة أدبيتها، لأنّه أداة يفهم بها المتلقي روح التاريخ وحقائقه، وبما أنّ الأدب تجسيد فني لحالة ما، فهو يرتبط بآمال ومشكلات وتعقيدات.[2]

"وعلى هذا يبدو استخدام مصطلح القصّة التاريخية وكأنه يعني درسا في التاريخ إلى حد ما"[3]

وإذا كان نعمان الهيتي يرفض التسمية فإن تصنيف القصص التاريخي تحت أي عنوان آخر قد يجعلها عرضة للالتباس من حيث المعنى والوجهة، وإذا كان الطفل لا يواجه هذا المصطلح مباشرة فإن

1- ينظر: فوزي عيسى، أدب الأطفال الشعر - المسرح - القصة، (د.ط)، (د.م.ط)، 1988، ص: 320
2- ينظر: نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، ص: 195.
3- هادي نعمان الهيتي، المرجع نفسه، ص: 196.

ما يتوصل إليه بعد قراءته للقصة يجعله يؤمن بالتسمية والتصنيف بل يقول مباشـــرة: «هـــذه قصـــة تاريخية».

ويضيف الهيتي: «وعلى هذا، فإن قصص الخيال التاريخي لا تستهدف نقل الحقائق إلى الأطفال، بل تهدف إلى مساعدتهم على تخيّل الماضي، والإحساس بأحزان وأفراح الأجيال التي سبقتهم، إضافة إلى تخيُّل الإحساس بأوجه الصرّاع بين البشر، حيث تتهيأ للطفل -من خلالها- فُـــرصُ الخـــوض في غمار المشاركة في حياة الماضي، والشعور باستمرارية الحياة مع رؤية أنفسهم في موقعهم الحاضـــر في مسيرة الزمن»[1]

وبهذا المنظور يستبعد نعمان الهيتي حقيقة الوقائع التاريخية التي تسرد في قصص الأطفال، لكـــن حكماً كهذا لا يمكن إطلاقه دون النظر إلى كل قصة على حدى، ولو بحثنا في قصص سلسلة مكتبتي نجد منها ما يخضع إلى هذا الصنف كقصة "**ابن الشهيد**" "**لمحمّد دحّو**"[2] والتي تعالج قصة معلّم هـــو ابن شهيد الوطن والواجب ضحىّ بكل بسالة في سبيل تحقيق الحريّة، وإذا كان محمد دحو قد نســـج هذه القصة بخيال محض، فإن استغلاله للوسائط الطبيعية والتاريخية والنفسية كان في محلّـــه، فالطفـــل حتما يُخزِّن ضمن ملفات ذاكرته ما يدعى بالاستعمار ولابد أن قد سمع أو قرأ عنه فإن قصة كهـــذه كفيلة بتوضيح إحدى صور الاضطهاد والظلم والاعتداء التي مارسها المستعمر على الوطن وأبنائِه.

وإذا كانت هذه القصة قد ركزت على حقبة حديثة وقريبة زمنياً، فإن قصة "**عمير وصفوان**" "**لقاسم بن مهني**"[3] تعد عيّنة من عينات الفتوحات الإسلامية والبحث في انتشار هـــذه الـــدعوى الجديدة، وإذا كان الخيال قد جانب حقيقة القصة إلاّ أن طريقة التناول، والحـــوار الـــذي دار بـــين الشخصيات قد يكون متخيلاً، وعليه فالخيال التاريخي عامل مساعد على دحر الملل والعلمية علـــى القصص وتناولها التناول المشوّق المريح.

1- هادي نعمان الهيتي، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

2- محمد دحو، ابن الشهيد، سلسلة مكتبتي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر، الرغاية، الجزائر، 1982.

3- قاسم بن مهني، عمير وصفوان، سلسلة مكتبتي، المؤسسة الوطنية للكتاب، موفم، الرغاية، ، الجزائر، 1987.

وإذا ما عدنا إلى رأي هادي نعمان الهيتي فيمكننا القول بأن رأيه فيه جانب من الصحة، إذ أنّ نقل الحقائق التاريخية الواقعية المجرّدة من عنصر الخيال لا يمكّن الكفل من المشاركة فيما مضى من أحداث، ولا من الشعور بمن سبقوه، ولا تخيّل حالة المواجهة القائمة بين البشرية.

ولعلّ قلة هذه القصص ضمن هذه السلسلة راجع إلى أن أهدافها التربوية مضبوطة بمقاييس معينة هي:

1- محاربة العدو بجميع الوسائل أمر واجب في سبيل نيل الحرّية.

2- مشروعية الكفاح نابعة من حب الوطن والكرامة.

3- مهما قلّ شأن الفرد في مجتمعه فإن كفاحه ونضاله ضد المستعمر يخلّد حتى بين أفراد المنطقة الواحدة.

وإذا كانت هذه القيم قيداً في أيدي المؤلفين، فإنها تسمح وبين طياتها للعديد من القيم بمختلف تصنيفاتها بالتموضع والحلول، وهنا تبرز براعة القاص في بثّ ما يرمي إليه من أهداف، ولا يعتبر تأصيل الحدث التاريخي وضبطه مدعاة للملل، بل أنّه قد ينحو بالقصة منحىً آخر، فقد تكون وسيلة لفتح مجال البحث في التواريخ ومحاولة تتبع تطورات الأحداث للوقوف على نتائجها، فتكون القصة بذلك مثيرا استجابته فعلية وإيجابية.

وإذا كانت هذه القصص تتغذى من وقائع التاريخ الذي يخطّه الشعب، فإن لهذا الشعب أيضا قصصاً تبعد بهذا التاريخ أبعاداً ومناحٍ مختلفة، وهذه ما تجسده القصص الشعبية.

ب-2- القصص الشعبي:

إن الحكاية الشعبية وليدة خيال المجتمع، ذلك أنّها ترتبط بأمكنة وأزمنة وأفكار وتجارب إنسانية لا تخرج عمّا هو واقعي ومعيش، وفي هذا يرى هادي نعمان الهيتي أن هذه الحكايات تستهدف تأصيل القيم والعلاقات الاجتماعية، فهي تقدم نمطاً سلوكياً يتحقق أو ينبذ حسب ما يريده المؤلف الجماعي -الشعب-[1]

1- ينظر: نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، ص: 185.

وإذا كانت القصص الشعبية وليدة خيال المؤلف في سائر الأقطار والأوطان فهي كذلك في المجتمع الجزائري، وتحتل هذه الأخير مكانة بارزة لا تخفى على أحد؛ فمها كانت بيئة الطفل وحالته المعيشية وظروفه الاجتماعية والنفسية والفكرية، فهو يحب الاستماع إلى مثل هذه القصص من هذا النوع، والتي تتردد غالبا على ألسنة الأجداد والجدّات.

ويعتبر "**سرجيو سبيني**" (**S. Sapinie**) أن هذه القصص والحكايات التي تتردد على ألسنة الأجداد أول وسيلة لتنمية لغة الطفل حيث يقول: «وتعتبر أهمية الحوار الدائم والحكاية التي تهدف إلى تنمية لغة الطفل، دافعاً قوياً لتقييم دور الأجداد في حياة الطفل [...] لأنهم متحدّثون بارعون يتميزون بالخبرة والإلمام باللغة...»(1)

وإذا كانت الحكايات الشعبية حقلاً خضباً للغة السليمة الثرية من حيث الألفاظ، الغزيرة من حيث المعاني، فإنها تعتبر أيضاً إحدى بحور الخيال التي تتخذ من الغول والقدرات الخارقة مادة حية لها تتغذى منها لتصوّر الصراع بين قوتين دائمتين هما قوتا الخير والشر، والصدق والكذب والجبن والشجاعة والطيبة، والدهاء... وما إلى ذلك، ولكنها تصوّر الانتصار دائماً إلى القوى الخيّرة التي تتحلى بالصفات الأخلاقية النبيلة على حساب من يملك صفات ذميمة وشريرة.

ولعلّ دور كاتب الأطفال هنا يتمثّل في نقل هذه الواقعة بصيغة مهذّبة، منظمة وبسيطة، فهو يتصرف في حدود الحكاية لا يتخطاها كي يحافظ على روحها وخلودها، ولعلّ هذا ما حاول "**محمّد دحّو**" فعله في قصته "**البنات السبع**"، وهي حكاية تروي قصة بنات سبعة تركهن والدهن وغادر، وبدأ صراعهن مع الغولة التي أرادت التهامهن، فنالت من الفتيات الستة الكبريات، بينما فرت الصغيرة نتيجة لفطنتها وذكائها.(2) ولا يكاد أحد يرى هذه الحكاية أو يقرأ عنوانها حتى يجزم قائلاً بأنها ترددت كثيرا على لسان الجدّات حتى حفظها الصغار والكبار على حدٍ سواء.

1- سرجية سبيني، التربية اللغوية للطفل، تر: فوزي عيسى وعبد الفتاح حسن، دار الفكر العربي، القاهرة، 1991، ص: 79.
2- ينظر: محمد دحو، البنات السبع، سلسلة مكتبتي، المؤسسة الوطنية للكتاب، موفم، الرغاية الجزائر، 1984.

و لم يكن محمّد دحّو الكاتب الوحيد ضمن هذه السلسلة من ركز على الحكايـــات الشـــعبية وجعلها مادة لقصصهم، فقام "**موسى الأحمدي نويوات**" باستقاء قصته "**اللص والعروس**" من وحي الحكايات الشعبية وأشار إلى ذلك في الصفحة الأولى من القصة مباشرة بعد العنوان.[1]

وبذلك نستطيع القول أن القصص الشعبية ظاهرة اجتماعية عالمية مبنية على الخيال والمـــوروث والأسطورة والخرافة، ذلك ما جعلها تحظى بالدراسة العلمية الأكاديمية، ويندرج تحت هذا النوع من القصص:

1- ينظر: موسى الأحمدي نويوات، اللص والعروس، سلسلة مكتبتي، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د.ط)، الجزائر، 1989.

ب-2-أ- القصص الخرافي والأسطوري:

وتتدخل في هذا النوع من القصص القوى الخارقة، وغير المرئية، كالجن والعفاريت والسحرة، وتقوم هذه القصص بمعاقبة الشرير، بينما تكافئ عادة الخيِّر، وتنتهي في الأخير نهاية سعيدة.[1]

ونجد ضمن قصص سلسلة مكتبتي قصّة "**طاهر والطائر العجيب**" "**لأحمد طاهري**" والتي تتدخل فيها قوى الجن لتقوّم سلوك الطفل طاهر، والذي عُرِف عنه الكسل وكره المدرسة، وكان على هذه القوى الغيبية الخارقة تأديبه وتسوية سلوكه. وعالجت قصة "**اللمسة الذهبية**" "**لعبد الحميد السقاي**" ظاهرة الجشع والطمع الشديدين معالجة أسطورية خرافية من خلال معاقبة الشخصية الرئيسية وجعلها تمتلك قوى ساحرة تجعل كل شيء تلمسه يتحول ذهباً، وفي الأخير لمس الرجل –الوالد الجشع- ابنته لتتحول إلى تمثال جامد من الذهب وبقي الرجل بين الندم والدهشة وضرب الكف بالكف حتى رجع إليه واهب هذه القدرة العجيبة ليبين له بأن "**لكل شيء إذا ما تمّ نقصان**" وأن الندم دليل وجود ضمير حي أخفاه الطمع والجشع، ويقدم الحل السحري الذي يسترد به ابنته.

هذا عن القصص الخرافي، أما عن القصص الأسطوري، فهو يهتم بالأساطير المشهورة والخوارق العجيبة، وهو لا يختلف عن القصص الخرافي بل يضيف إليه معتقدات قديمة، نابعة عن تصورات شعبية لا يمكن تجاوزها أو تجاهلها، إذ تعدّ في مجتمعات معينة مقدسات، عليها تأسست حضارتهم وتاريخهم وتتضمن هذه الأساطير مظاهر الخيال والتشويق لما يحملانه من مغامرات.

ب-3- قصص الحيوان:

وهي قصص تلعب فيها الحيوانات جميع الأدوار، رئيسية كانت أم ثانوية، أدوار الخير والشر. فيظهر الأليف منها في دور الخيّر الطيّب، بينما يجسّد المتوحش غالبا دور المكر والشرِّ والدَّهاء.

وقد شاعت هذه القصص في أرجاء العالم، حتّى تأثر بها الأطفال إلى حدٍّ كبيرٍ، كونها قريبة منهم، فهم يرونها في بيوتهم ويشاهدونها على شاشات التلفاز تقوم بمغامرات ممتعة ومضحكة، وهي بهذا تجذب إليها الكبار أيضا. وقد تقوم الحيوانات فيها بأدوار تشرح من خلالها نمط عيشها ونموّها

1- ينظر: نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، ص: 187 - 188.

ونوعية الأغذية التي تتناولها، مما يوضح للطفل صورة حيّة عن درس نظري في عالم الأحياء والوسط الطبيعي لهذه الكائنات.

ويجد الإنسان في الحيوان عفوية تخوّل له صياغة هذا الأخير بالكيفية التي يريد، فيسبغ عليه الصفات الروحانية الخارقة، أو يشخّص سلوكه المستملح أو المستقبح، وغيرها من الظواهر[1]

ولعلّ هذا ما يفسرّه كثرة القصص التي تتناول الحيوانات ضمن سلسلة مكتبتي وهي:

قصّة "**انتقام الفيل**" "**لقاسم بن مهني**"، وهي قصة تبين ثورة الفيل على الإنسان الذي يحاول اضطهاده والاستلاء على أنيابه ووضعها في المتاحف أو الاستفادة منها في صناعات مختلفة. وإذا كان الفيل قد استخدم قوته القاتلة للحفاظ على نفسه وسط بيئته، فإن قتاله مشروع فهو دفاع عن المكونات الطبيعية.[2]

وجعل "**عبد الحميد بن هدوقة**" قصّة "**النسر والعقاب**" مطيّة لتوضيح أهميّة النظافة مستعينا في ذلك ببعض الأمثلة الشعبية المستوحاة من عمق المجتمع الجزائري، والتي تترد على مسامع الأطفال في البيوت.[3]

وهكذا الشأن بالنسبة لقصة "**العصفور الأسود**" "**لمصطفى محمد الغماري**"،[4] و"**الفحّام والأسد**" "**لسور رحماني**"، التي جعلت من الفحام وهو رجل كهل يشترك مع حيوانين: الأسد والحمار في أداء أحداث القصّة بطريقة توختّ فيها الحكمة، فجعلت الهدف منها الفطنة وعدم الاستهانة بقوة العقل التي تغلب وتفوق قوة الأسود.[5] وأخيرا حكاية العصفور السجين التي ترويه قصّة "**القضبان الذهبية**" "**لأحمد بودشيشة**"، وهي حكاية عن عصفور يستميت داخل قفص لينال الحرية، رغم دلال صاحبه له.[6]

1- ينظر: نعمان الهيتي، المرجع السابق، ص: 190.

2- قاس بن مهني، انتقام الفيل، سلسلة مكتبتي، المؤسسة الوطنية للكتاب، موفم، الرغاية، ، الجزائر، 1984.

3- عبد الحميد بن هدوقة، النسر والعقاب، سلسلة مكتبتي، المؤسسة الوطنية للكتاب، موفم، الرغاية، ، الجزائر، 1984.

4- مصطفى محمد الغماري، العصفور الأسود، سلسلة مكتبتي، المؤسسة الوطنية للكتاب، موفم، الرغاية، ، الجزائر، 1986.

5- سور رحماني، الفحّام والأسد، سلسلة مكتبتي، المؤسسة الوطنية للكتاب، موفم، الرغاية، ، الجزائر، 1984.

6- أحمد بودشيشة، القضبان الذهبية، سلسلة مكتبتي، المؤسسة الوطنية للكتاب، موفم، الرغاية، ، الجزائر، 1986.

ب-4- قصص الخيال العلمي:

تعدّ قصص الخيال العلمي ظاهرة أدبية جديدة، تعتمد على الوسيلة العلمية وتقوم على حقيقة مثبتة ترتكز على تأثير العلم في أوجه الحياة المختلفة، وقد ظهرت هذه القصص مع تطوّر العلم والتكنولوجيا ابتداءً من القرن التاسع عشر ويقوم فيها الراوي بما يلي:[1]

أ- نشر الحقائق العلمية بأسلوب فيه كثير من جوانب التجسيد الفني.

ب- نشر أفكار مختلفة عن صور المستقبل.

ج- إشباع مخيلات الأطفال، ودفع عقولهم إلى التفكير في آفاق واسعة.

وقد ساهمت القصص العلمية في التنبؤ إلى حدٍّ بعيد، حيث كان الخيال العلمي يرسم تخيلات عن اكتشافات واختراعات كثيرة أمكن وقوعها فعلا، كغزو الفضاء، والتجوال في ربوعه، حتى أطلق على هذه القصص، قصص التنبؤ، «وقصص المستقبل، وقصص الاستباق».[2]

ويربط البعض بين هذا النوع من القصص وبين الأساطير وقصص الخيال الجامح أو ما يسمّى بـ: (**الفنتازيا**) (**Fantasy**) فهم يعتبرونها بدايات القصة العلمية، وهذا لإضفاء الأهمية عليها؛ ولكن نستطيع القول أن هذا النوع متميّز لأنّه وليد حركة التقدم التكنولوجي والفكري، ووليد التغيرات السياسية في أوروبا وأمريكا في نهاية القرن الثامن عشر، ويهدف غالبا إلى تنمية قدرة الطفل على التخيل والتأمل وارتياد المجهول وخلق الرغبة في الابتكار.[3]

رغم ذلك فلا يوجد أثر لهذا النوع من القصص في سلسلة مكتبتي، ولعلّ ذلك مردّه يعود إلى ركود الحركة العلمية في الجزائر أثناء الثمانينيات، وهي الفترة التي ظهرت فيها هذه القصص. كما أن أدنى وسائل التكنولوجيا الحديثة كالحاسوب لم تتمتع بالرواج والانتشار في تلك الفترة وبقيت حكراً على الإدارات والدوائر العامّة ممّا جعل العام والخاص يجهل هذه التقنية الحديثة، ولا يكاد يراها سوى عل شاشات التلفاز، فما بالك بالطفل.

1- ينظر: نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، ص: 198.

2- نعمان الهيتي، المرجع نفسه، ص: 198.

3- ينظر: نعمان الهيتي، المرجع نفسه، ص: 199.

ب-5- القصّة العلمية:

وتقدّم هذه القصّة حقيقة علمية بمختلف وسائلها ومنجزاتها مبسطة واضحة تكشف عن حياة مخترع آلة ما، أو دواء معين، وتوضيح مكونات هذا المخترَع والهدف منه في نسيج فني أدبي ولعلّ هذا ما يبين الفرق بينهما وبين قصص الخيال العلمي التي أشرنا إليها سابقا، فهي تقوم على الخيال وتتجاوز الواقع.[1]

وإذا كانت قصص الخيال العلمي لم تجد لها محلاً بين قصص سلسلة مكتبتي، فإن القصّة العلمية أيضا اختفت بشكل واضح وجلي.

ب-6- قصص البطولة والمغامرة:

إذا ما تتبعنا مفهوم البطولة فإننا نجده قديماً قدم التاريخ، ذلك أنه ظهر في الملاحم التي تجسد البطل الإله، ونصف الإله،الحامل لأفكار زمانه، وتظم هذه القصص المغامرة والشجاعة والذكاء الحاد والقوة، ولعلّ من أهم الأسباب التي تدعو الطفل إلى حب هذا البطل:[2]

1- أنه يخلع عنه الإحساس بالخوف والحرمان وينفّس عنه بتحقيق رغباته.

2- يؤكد على جوانب قيمة وفكرية تكافئ القيم الموجودة في الواقع.

ونجد ضمن قصص البطولة حكايات عن المغامرات، التي تبعد عن الطفل جوَّ الركود والملل.[3]

ويندرج تحت هذا النوع القصص البوليسية كونها تحمل قيماً كالشجاعة والقوة، ويكون فيها الشرطيّ بطلاً مغامراً يسعى إلى كشف الجريمة، كما تحمل هذه الأخيرة خيالاً باختلافها لشخوص غير بشرية، أو بشرية خارقة تقفز من أماكن مرتفعة دون أن تتعرض للأذى... كالرجل الطائر والرجل العنكبوت الذي يسعى لكشف الجريمة والقبض على الجاني، وهو الفائز دائماً في نهاية كلّ قصّة.

1- ينظر: فوزي عيسى، أدب الأطفال الشعر – المسرح – القصّة، ص: 315.

2- ينظر: نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، ص: 192.

3- ينظر: نعمان الهيتي، المرجع نفسه، ص: 193.

ويمكنا القول عن أبطال هذه القصص أنهم ليسوا دائما المثال الأحسن، فقد يحمل هذا البطل إلى جانب ما يمثله من خير وطيبة، بعض الملامح السلبية، كالسيطرة وحبِّ التملّك وأحيانا الغرور ومحاولة الظهور في دور المخلّص الوحيد. وإن محاولة الطفل تقمص مثل هذه الأدوار فيه خطر كبير على تكوينه النفسي. ضِف إلى ذلك ولعه بقصص القتال والعنف والإجرام والحلم باقتناء المسدس والنيل من العدو الظاهر أو الخفي حتى كوابيس الليل ليجابه به أي مصدر للخوف.

وفي هذا الصدّد يقول هادي نعمان الهيتي: "ومن هنا جاء التأكيد على وجوب تصوير الأبطال للأطفال من عالم الواقع أو الخيال ممن لهم من الخصائص الأخلاقية المتوافقة مع خصائص الطفولة وأهداف المجتمع في تثقيف أطفاله."[1]

ونجد في قصص مكتبتي ما يندرج ضمن هذا النوع من القصص، وهذه القصص هي: **الطاف طاف والذئب الخطاف لعبد العزيز بوشفيرات، سائح في الهند لقاسم بن مهنّي**، وقصة **عمير وصفوان**، ضف إلى ذلك قصة **ابن الشهيد لمحمّد دحّو** وقصته **البنات السبع**، وقصة **مغامرات كليب لمحمّد الصالح رمضان** وقصتي **اللص والعروس لموسى الأحمدي نويوات**، و**الملك السرحان لبن يوسف عباس كبير**.

ب-7- القصص الديني:

وهو نوع يحفل بالمضمون أو الفكرة وسياقها الفني، وأساسه لدى الكاتب هو إيصال معنى معين للمتلقي بوسيلة فنيّة بارعة وبذلك يمكن القول أن الشكل وسيلة والفكرة رسالة. ويجب أن تكون الفكرة مقنعة عميقة، مقدَّمةً بصورة قوية أخاذة وموحية بأهميّتها وآثارها وتفاعلها في الحدث من خلال الأقوال والأفعال والعواطف.

ومن الضروري في هذا اللون الحرص على الإيحاء إلى الطفل بسلوك أو بمشاعر معينة على أن يؤدى ذلك بصبغة فنية مناسبة، محافظة بذلك على القيم الجمالية لها، ولكي تتعامل مع القصّة بطريقة مباشرة وتتفاوت مهارات الكتّاب في هذا الصدد.[2]

1- نعمان الهيتي، المرجع السابق، ص: 193.

2- ينظر: نجيب الكيلاني، أدب الأطفال في ضوء الإسلام، ص: 71-73.

وإذا ما بحثنا بين قصص سلسلة مكتبتي فإنه يمكن تصنيف أغلب قصصها ضمن القصص الديني على اعتبار أن القيم الأخلاقية والتربوية نابعة أساسا من الدين لذا فإن أغلب هذه القصص من حيث الغرض أو المغزى يمكن تصنيفها في هذا اليمِّ. أما إذا كان تصنيف هذه القصص يبنى على أساس قصص دينية ورد ذكرها في القرآن وقد تمت فدعّمت رسالة نبينا الكريم صلى الله عليه وسلم، أو أحد الأنبياء الذي سبقوه فإننا لا نجد لها أثر ضمن قصص هذه السلسلة. وإذا كانت قصة عمير وصفوان تحمل نكهة الدين إلاّ أنه من الحريِّ بنا تصنيفها ضمن القصص التاريخي لأن أحداثها تاريخية متناولة بطريقة فنية.

ب-8- القصص الفكاهي:

إن الحاجة الماسة إلى الضحك والفكاهة، كانت من أشد الأمور الملحّة التي طرأت على حياة الإنسان باعتبار المواقف الصعبة التي كان الإنسان يمرّ بها ومن هنا وكنتيجة لهذا ظهرت قصص تحمل نكتاً وطرائف تشبع رغبات الأطفال الإنسانية النبيلة، وتُسبِغ على حياتهم المرح والانشراح، وتنمّي ثرواتهم اللغوية. [1]

وتستمد هذه القصص موضوعاتها من المفارقات الناتجة عن التناقض في الحياة، معتمدة في ذلك على الإيحاء غير المباشر في جوٍّ بعيد عن التوتر، فهي بذلك ليست مبعث هزل عابر، بل قد تثير خيال الطفل وتفكيره، وتتميز هذه القصص بالقصر والبساطة، وتكون عقدتها في النهاية، وقد تبتعد عن الواقع من خلال شخصيات شاذة أو أحداث غريبة لا يمكن وقوعها، وهي أطول نسبيا من النكتة.[2]

ولعلّه من الملفت للنظر عدم وجود هذا النوع من القصص القصيرة جداً أو الأقاصيص الفكاهية ضمن قصص سلسلة مكتبتي.

ب-9- القصص الاجتماعي:وهي: "قصص تعالج مشكلة في المجتمع، أو تصوّر إحدى بيئاته وتتسع هذه القصص للنواحي العاطفية وتصوّر النزعات الإنسانية كالحبِّ والإيثار والتعاون، والمكر والجشع

1- ينظر: نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، ص: 201.

2- ينظر: نعمان الهيتي، المرجع نفسه، ص: 201-202.

والكيد، ونحو ذلك، وهذا النوع من القصص يتجّه دائما على رسم المثل العليا، وتصوير المجتمعـــات الفاضلة".[1]

إنّ هذه القصص إذاً تصوّر حوادث اجتماعية واقية وإنسانية عاطفية وفق معيار عاطفي أخلاقي فهي تشجّع الحب والإيثار والكرم والتضامن، وتقدّم نموذجاً منفّراً لما عداها من القيم، مقدمة بـــذلك النصيحة وسيلة لرسمها وتثبيتها في إطار فنّي، مشوِّقٍ خال أو محدود الخيال.

وتمثل قصة **العشبة النافعة لقاسم بن مهنّي** جزءً من التواصل الاجتماعي الهادف فالذي تحاول هذه القصص ملامسته، إذ تبيّن مساعي الطبيب الحثيثة في معالجة مريضه واكتشافه للعشبة المناســـبة لداء المستسقى. وإذا ما حاولنا تسليط الضوء على بقية القصص فإنها تحمل من مظاهر الحب والإيثار والتعاون والمكر والشجاعة والكيد، ما يجعلها تصنف ضمن هذا الصنف، لكنها عموماً تنحى منـــاحٍ مختلفة تجعلنا نصنفها حسب طبيعة شخصياتها وعناصرها الفنية المساهمة في تشكيل النص القصصـــي، ولابد أن لهذه الأصناف السابق ذكرها من الأثر ما يجعلنا نحدد إطار العمل السردّي ونقيّم بنيته، لكن هذه الأعمال السردية تتشكل بتكاتف وتضافر مجموعة من الآليات والعناصر الفنية، يأتي ذكرهـــا في المبحث الموالي.

1- عبد العليم إبراهيم، الموجه الفني لمدرّسي اللغة العربية، دار لمعارف، مصر، ط:5، 1981، ص: 373.

بعد أن تعرفنا في المبحث السابق على طبيعة القصة الموجهة للطفل، وصنفنا ألوانها حسب الموضوع، يمكننا الإشارة إلى أن هذه الألوان أو الموضوعات التي تخضع في تحريرها أو إبداعها إلى جملة من المقاييس هي نفسها التي تحرّر بها قصة للكبار تقريباً، مع فارق في التبسيط والتحليل والابتعاد عن الغموض، ويمكننا تلخيص هذه العناصر الفنية أو السردية كالآتي:

2- المكونات السرديّة في قصص الأطفال:

بما أن السرد يتكفل بنقل الخطاب بطريقة غير مباشرة، فهو لا يدع لنا الفرصة للاتصال المباشر بالمحكي، لكن ذلك لا يمنعه من عرض أول مكوّن من مكونات العمل السردي، أو أول عنصر من عناصره ألا وهو الفكرة.

2-أ- الفكرة: وهي الوعاء الذي تجري فيه أحداث القصة، ولضمان نجاحها يجب:

1- حسن اختيار هذه الفكرة.

2- الوضوح التصوري الكامل لها.

3- عرضها بأسلوب مشوِّق.

4- توافقها مع الخصائص النفسية للطفل.

5- تناسبها مع عمر الطفل.

وهكذا وعبر هذه العناصر يقول أحمد نجيب: «أن اختيار فكرة موفقة يعتبر من وجهة نظر الكاتب بمثابة العثور على مفتاح الكنز».(1)

فلو أخذنا مثلاً قصّة "**طاهر والطائر العجيب**" نلاحظ أن مؤلفها يضعنا، أو يضع الطفل أمام طرح مجمل للفكرة العامة للموضوع من خلال عبارة وصفية قائلاً: "هذا هو طاهر، طفل كسول".(2) إن مجرّد قراءة هذه الجملة الوصفية يدع الطفل يخلق تصوراً عاما للموضوع، أو بالأحرى يعرف أفق النص من خلال هذه العبارة، والمصّب الذي سوف تتدفق إليه في النهاية، وهو معالجة هذا الكسل.

1- ينظر: أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، ص: 75-76.

2- أحمد طاهري، طاهر والطائر العجيب، ص: 01.

وإذا كانت هذه القصة قد عرضت فكرة النص من خلال أول عبارة فيها، فإن هناك من القصص ما يرجئ ذلك بعد عرض مجمل لجوّ القصّة وشخصياتها ثمّ تتبين فكرتها من خلال عنصر هو السرد. ونجد المؤلف محمّد دحّو قد نحى نفس منحى أحمد طاهري في تقديم فكرة النص مباشـــرة، إذ أن الطفـــل يكتشف من خلال قراءة الصفحة الأولى لقصة ابن الشهيد بأن السارد الثاني وهو الطفل الذي يروي حكاية معلّمه يهدف إلى توضيح أهمية النضال من أجل الحرية والدفاع عن النفس والنفيس[1]

ولعلّ هذه الفكرة تظهر بشكل جليّ وواضح بعد تحرك عناصر هي:

2-ب- الحدث: وهو بناء حركي حيٌّ يوحي بالتفاعل بين الجزئيات التي يضـــمها النســـيج الواحد، فهو بذلك مجموعة وقائع متتابعة، مترابطة تشدّ ذهن الطفل وروحه، ويرى محمّد مرتاض أن الحدث غنيٌّ عن البيان ويشترط فيه أن:[2]

1- يختار بعناية.

2- يوظف بتقنية عالية.

3- يؤدي دوره في عناصر التشويق.

ولعلّ المقصود بأن يختار الحدث بعناية ملاءمته للفكرة التي يريد الكاتب طرحها مـــن خـــلال النص، فهذا الحدث يمثل وعاءً، كلّما كان هذا الوعاء جميلاً ونظيفاً كلّما كان التشوّق إلى ذوق مـــا فيه أكثر.

ولا يجب أن يتراخى المؤلف بترك الأحداث تتساوق سوقا مطلق من دون إبـــراز براعتـــه في استخدام التقنيات السردية المختلفة، فالعمل القصصي ملكية فردية حين الكتابة، ولكنه ملكية جماعية تستدعي تخيُّر الأحسن، لذل فإنه من الأحسن العمل على توظيف مجمل التقنيات المتعارف عليهـــا في الأعمال السردية من خلال التحكم بسرعة السرد والتلاعب بآليات الزمن وما إلى ذلك من التقنيات التي تتكوّن بتكوّن الأحداث في القصّة؛ ويمكن الإشارة هنا بأن استخدام هذه التقنيات يتيح لعنصـــر

1- ينظر: محمد دحّو، ابن الشهيد، ص: 01-02.

2- ينظر: محمد مرتاض، من قضايا أدب الأطفال، ص: 58.

التشويق البروز والامتثال في أحضان الأحداث، وهذا ما يضمن مقروئية العمل السردي القصصي غالبا.

2-ج- السرد: وهو العنصر الثاني الذي يمحّص الفكرة ويبنيها في ذهن الطفل، «هو نقل المحكي بطريقة غير مباشرة عبر خطاب خاص»[1] وهو أيضاً طريقة استخدام القاموس اللغوي في عرض الحدث أو الوقائع.[2]

ونلاحظ في هذين المفهومين بأن كلاً منهما يكمّل الآخر، ولكن لزيادة الضبط، أضاف نجيب الكيلاني جملة من الشروط للمفهوم الثاني، إذ يجب:[3]

1- اختيار الألفاظ المناسبة للطفل والمألوفة لديه.

2- الابتعاد عن الرمز قدر الإمكان حتى لا يقع الطفل في الغموض والحيرة.

3- أن يبتعد الكاتب عن الصور البيانية والأمور البلاغية التي يصعب فهمها.

4- الخروج باللفظة عن دائرة التعبير الأجوف العاري، وضرورة ربطها بالعنصر النفسي.

ويقصد باختيار الألفاظ المناسبة للطفل، مراعاة المراحل العمرية والقدرات اللغوية، التي حدّدها علماء النفس في هذا الإطار، وبما أن القصص المختارة موجهة إلى الطفل الجزائري لا تفوتنا الإشارة إلى أن هذا الطفل كغيره من أترابه في أنحاء العالم يمرّ بمراحل محدّدة ينمّي فيها قدراته اللغوية بالإضافة إلى اللغة الفطرية التي يمتلكها. فإذا كان الطفل الجزائري قد مرّ في أول مراحل تعليمه بما يسمى في الجزائر التعليم التحضيري فإنه في هذه المرحلة يتعلم اللغة العربية وهذا يتأكد من المادة أحد عشر من المرسوم الوزاري الخاص بهذه الفئة.[4] وعليه تتاح لأطفال هذه المرحلة قراءة القصص وهم بين (4-5 سنوات) واختيار الألفاظ يكون باعتبار الأرضية القاعدية التي تمرّ بها هذه المرحلة والتي يحدّدها علماء النفس خاصّة؛ العالم النفسي المهتم بأمور اللغة **فيجوتسكي (Vygotsky)** والذي يسمّي هذه

1- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي -مقاربة نظرية-، مطبعة الأمنية، ط:1، 1991، ص: 196.

2- ينظر: نجيب الكيلاني، أدب الأطفال في ضوء الإسلام، ص: 58.

3- ينظر: نجيب الكيلاني، المرجع نفسه، ص: 58.

4- ينظر: الجريدة الرسمية، تنظيم وتسيير المؤسسة التحضيرية، الباب: 11، الفصل: 02، 1976، (د.ص).

المرحلة الأولى بالمرحلة السيكولوجية الساذجة (**Psychologie Naïve**)[*] وهي الفترة التي يكتشف فيها الطفل بأن للكلمات وظيفة رمزية.[1]

وإذا كان الطفل اعتباراً من نموه الجسمي يمرّ بمراحل نمو عقلي وبالتالي لغوي فإن تخيّر الألفـــاظ المناسبة لكل مرحلة أمرٌ لا مناص منه، بل من الواجب أخذه بعين الاعتبار، مما يجعل الكاتب يبتعـــد تلقائيا عن الرمز الذي يشتت ذهن الطفل ويصعّب عليه الفهم.

ولعلّ الشرط الثالث يجعلنا نلقي الضوء على إحدى قصص السلسة والتي أوغل فيها صاحبها في استخدام ألوان البلاغة حيث يقول: «... يا لها من أيام الصيف، رؤوس إبر، وفتيل من نـــار أمـــا الأجساد فكومة من تبن مرشحة للاحتراق في كلِّ حين... تقول الأخبار وتضيف، أيامهـــا كـــان الجفاف يعمُّ الأرض، وعيون الناس معلّقة والسماء بعيدة، بعيدة [...] طار النداء حملته أجنحة الريح وريش الطير، وحتى ابتهالات الذين لم يولدوا وجاءوا جميعا، الحشد هائل، اللقاء أثمن مـــن ذهـــب الدنيا، الإنسان سيد المكان...»[2] وهذا النص لمحمّد دحّو بدأ به قصّته مرحبا بالسحابة، ويظهر من خلال مستوى اللغة التي كتب بها المؤلف أنها موجهة إلى الأطفال ما بين (12-15) سنة، رغم ذلك فإن الإيغال في استعمال الخيال واللغة الشعرية المعقدة أوّل النص يحول دون مواصلة القصّة مع العلـــم بأن النص مقتطف من الصفحة الأولى، وإذا كان من المألوف أن الصورة الملحقة بالنص تدعم فهمـــه فإن مستوى الصورة الموجودة تحت النص تثير الانتقاد أيضا فهي تبتعد عن الواقعية وتجنح إلى الرمزية بل إلى الإيغال في الرمزية والخيال، وهذا ما نهى عنه نجيب الكيلاني. ومهما كانت الفئة التي توجـــه إليها القصة فإنه من العدل مراعاة جملة الشروط العقلية والنفسية التي نوهنا بها سابقا، والتي تناولتـــها البحوث والدراسات المختلفة.

وبالرغم من صعوبتها وبلاغتها عانقت اللغة العناصر النفسية للقصّة فكانت المعـــاني شـــقيقة الألفاظ في ذلك.

*- ركزّت حفيظة تازورتي على نظريات اكتساب اللغة العربية وركزت على مراحل النمو اللغوي وربطها بمراحل التعليم في الجزائر.

1- ينظر: حفيظة تازورت، اكتساب اللغة العربية عند الطفل الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2003، ص: 81.

2- محمد دحّو، مرحبا هبالسحابة، ص: 01.

2-د- الشخصيات: الشخصية في القصص المكتوبة للأطفال هي كل إنسان أو حيوان أو جماد يؤدي دوراً رئيسياً أو ثانوياً، وهي إما ثابتة تسير على نسق واحد خلال القصّة، أو نامية لا تثبت على حال معين، ولا تنحصر في قالب محدود، وفي ذلك يقول نجيب الكيلاني: «يجب رسم الشخصية بيقظة وحذر حتى تكون مثالاً يحتذى به في الأخلاق والسلوكات والتصرفات المحبّبة».[1]

ويشترط أحمد نجيب أن تتميز شخصيات الأبطال بخصائص مناسبة لمراحل النمو:[2]

1- الوضوح في رسم الشخصيات والتركيز على جوانبها المادية والمعنوية بما يتلاءم وأسلوب التفكير الحسّي للطفل.

2- التميز، بحيث لا تتقارب الشخصيات في أسماءها وصفاتها كي لا تختلط في ذهنه.

3- التشويق، وذلك باختيار شخصيات تستهوي الأطفال.

وأكّد أحمد نجيب على ضرورة تحديد عدد الشخصيات في القصة الواحدة بقدر لا يفوق قدرة الطفل على الاستعاب والتذكر[3]

وقد نجحت أغلب قصص سلسلة مكتبتي في رسم الشخصيات التي يتوافق رسمها مع الشروط التي ذكرها أحمد نجيب؛ لكن القصة الوحيدة التي لجأت إلى أسلوب التعمية والترميز هي قصّة مرحبا بالسحابة لمحمّد دحّو والتي جعلت كل ما هو موجود في الأرض، ويعيش على سطحها شخصية من شخصيات القصة، فكما نجد الإنسان والتواصل بينه وبين أخيه، نجد الحيوان والتواصل بينه وبين من هو من فصيلته، والجمادات من مكونات طبيعية وجيولوجية، حتى أن السماء وجدت لنفسها محلاً في هذا الخطاب من خلال تحاورها مع البشر.

2-هـ- الزمان والمكان: يتخذ الزمان والمكان مفهوما بسيطا في المرحلة العمرية الأولى للطفل، فالمكان هو ذلك العالم الكلاسيكي المدرك بالحواس، إنه الغرفة، البيت، حديقة المترل، الشارع، المدرسة... هذا في القصة التي تكون شخصياتها من البشر، أما إذا كانوا من الحيوانات فهم محصورون في نطاق الغابة لا يخرجون عنها.

1- نجيب الكيلاني، أدب الأطفال في ضوء الإسلام، ص: 65-66.

2- ينظر: نجيب الكيلاني، أدب الأطفال علم وفن، ص: 81-82.

3- ينظر: نجيب الكيلاني، المرجع نفسه، ص: 82.

أما الزمان في هذه المرحلة فهو بسيط، فهو أيضا كل مدرك معنوي يمثله: اليوم، الأمس، الغد، الصباح، المساء، الليل، النهار... ولكل زمن أو فترة من الفترات دلالته المقترنة بجملة الأحـــداث أو العوارض الحياتية التي تتعلق بذهن الطفل فيعالج من خلالها أزمنة القصص، فهي -العوارض- مؤهلـــة للتغير، إذا ما عولجت معالجة فنية دقيقة من طرف المؤلف. فقد يصبح الليل مبعث الخوف من الخوارق والأغوال، مبعثا للهدوء والراحة والاستقرار والسكون.

ومهما كانت طبيعة النص أو القصة فإن حقيقة الزمن تبقى ثابتة لكن خلفية التناول تبنى علـــى أساس خلفية الفكرة أو مضمون القصة. إذ يلج الطفل عوالم الخرافة والأسطورة لكن تعامله الفطري مع الزمن يجعله يربط الزمن المحدّد بالمكان الموضّح بالظروف المحيطة. ويعد ارتباط هذا كله ضـــروريا لحيوية القصة.

لذلك يمكن القول بأن مسألة الزمن في النص من حيث حقيقته واضح المعالم في قصص سلسلة مكتبتي لكن التناول الفني في الزمن عنصر من العناصر السردية التي سوف يتم الإشارة إليهـــا، أثنـــاء تفتيت عناصر البنية السردية في الفصل الأخير، والتي ستظهر فيها لا محالة براعة وقـــدرة التلاعـــب بالزمن لدى مؤلفي هذه القصص.

2-و- البناء والحبكة: هو الترتيب الذي يقدم به القاص حوادث القصة إلى القارئ، ويشترط في القصة المكتوبة للأطفال ملاءمة التسلسل الزمني والسببي لمجريات الأحداث، أي أن تحدد مقدمات موجزة موضحة لما سيأتي بعدها في نسق وتسلسل، وكل واقعة في مكانهـــا المناســـب وفي حيّزهـــا المعقول.

ويشير نجيب الكيلاني إلى أن الأحداث قد تتوالى عضوياً، بحيث تكون مرتبطة ببعضها الـــبعض تمام الارتباط، كما يؤكد على إبراز الهدف من خلال تطور الأحداث.[1]

ويعتبر أحمد نجيب أن أبسط صورة لبناء القصة تلك التي تتكون من مراحل رئيسية ثلاث هي: المقدمة فالعقدة ثم الحل، إذ تعرض المقدمة تمهيداً بسيطاً للفكرة أي أنها بمثابة المدخل، ثم تبدأ عمليـــة

1- ينظر: نجيب الكيلاني، أدب الأطفال في ضوء الإسلام، ص: 73.

البناء الفني التي ينمو فيها الصراع مع نمو الحركة القصصية، وتبدأ الإثارة ليتعقد الموقف وتنفتح أخيراً طرق مختلفة للوصول إلى نهاية القصة، فيكون الحل بذلك.[1]

ويظهر هذا البناء القصصي في القصص ذات البنية الهرمية والمقصود بالبنية الهرمية الانطلاق من القاعدة التي تمثل جملة المسببات والمنطلقات الرئيسية للأحداث فتبدأ وتيرة القصة بالضيق شيئاً فشيئاً حتى تصل إلى الذروة أو القمّة التي تمثّل الحل. ويمثّل هذا النوع من القصص كل تلك القصص التي تبنى على السرد بضمير الغائب، والتي تجنح إلى تقديم كل المسببات والتداعيات الكافية لانطلاق الأحداث نحو الأمام ووصولها إلى نقطة واحدة وحل وحيد يمثل نقطة الوصول أو النهاية.

ويشترط أحمد نجيب البساطة في البناء والحبكة والابتعاد عن التعقيد وتشابك الحوادث بما ييسِّر للقارئ الصغير، سبيل متابعة القراءة واستيعاب الأحداث والأفكار المختلفة[2]

وتُظهر كل قصة من قصص سلسلة مكتبتي بناءً خاصاً وحبكة محدّدة تخضع للفكرة التي نسجها الكاتب في مخيلته، وأراد من قصته أن تصل إليه.

2-ن- اللغة والأسلوب: إنّ جانب اللغة والأسلوب في القصة الموجهة للأطفال يحتل مساحة كبيرة من اهتمام الباحثين والنقاد وعلماء النفس والاجتماع، كونهما يخاطبان الطفل مباشرة، لذلك يجب أن تكون اللغة في مجملها سهلة، بسيطة، تتناسب وعقول من يتلقونها.

ويشترط علي الحديدي في اللغة:[3]

1- تجنّب الغريب من الألفاظ، ومجاز الأسلوب وتعقيده.

2- اختيار المعاني الحسيّة دون الزركشة والتفصيل.

ويرى أيضا أن الأسلوب المناسب للحبكة والملائم للأفكار هو الذي يخلق جو القصة ويظهر الأحاسيس فيها إذ يجب:[4]

1- ينظر: أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، ص: 78-79.

2- ينظر: أحمد نجيب، المرجع نفسه، ص: 79.

3- ينظر: علي الحديدي، في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو – المصرية، القاهرة، ط:3، 1982، ص: 75-76.

4- ينظر: علي الحديدي، المرجع نفسه، ص: 76.

1- أن تكون الاستعارات والتشبيهات والمقارنات في مستوى خلفية الطفل الثقافية وتجاربه اللغوية.

2- استخدام الكلمات والجمل المنغمة التي تساعد على شحن القصة بحالة شعورية مفعمة بالإثارة والانفعال.

ويقول علي الحديدي: «أن اختيار الكاتب لوجهة نظر معينة في سرد القصة يؤثر بالضرورة في الأسلوب»[1]

ومن وجهة النظر هذه يظهر بأن جو القصة وهدفها يفرض استخدام لغة تؤدي معانيها وتوافق القدرة اللغوية للطفل في كل مرحلة عمرية. وعليه جاءت أغلب قصص سلسلة مكتبتي موافقة لغوياً لقدرات الأطفال اللغوية، ماعدا قصة اللص والعروس لمصطفى الغماري والتي جاءت ممجوجة بغريب اللفظ الذي تطلب من المؤلف شرحه، فجعل يرقم كل كلمة ويجعل لها شرحاً في آخر القصّة مما يحدث تقطعا أثناء قراءة القصّة، إذ أن الطفل ما يلبث يستجمع فكرة معينة إلا وتقف كلمة ما حجر عثرة أمامه تستدعي منه تقليب صفحات القصة ومعالجة المعنى ثم ربطه بالجملة وفهم معناها وفي هذا كبير عناء على الطفل، وإن كان في ذلك دربة على التحول بالبصر والبصيرة إلى صفحات مغايرة والعودة إلى الصفحة الأولى دون الإخلال بعملية القراءة. وبما أن القصة غير محددة على غلافها سنٌّ معين يمكن أن نقول بأنها موجهة إلى الأطفال ما بين 12-15 سنة. ورغم ذلك استصعب واستهجن بعض قراء هذه القصة طريقة صاحبها وعزفوا في النهاية عن إتمامها مرّة واحدة، بل قراءتها في فقرات متقطعة علَّ ذلك يمكّن العقل من استجماع معانيها وأفكارها.

ولا تظهر لغة القصة من خلال السرد وحسب وإنما تتغذى بفعل عنصرين آخرين هما:

2-ي- الوصف والحوار:

يعتبر الوصف من أولى الركائز في الانطلاق اللغوي للطفل، فتبدأ دربته على اللغة الرمزية بالوصف البسيط المركز على كل ما يحيط به، ويعتبر نقل مستوى الوصف إلى داخل النصوص عاملاً مساعداً على الوصول إلى الأهداف المرجوة سرعة فائقة. فاختيار أحمد طاهري لصفة الكسول على

1- علي الحديدي، المرجع السابق، ص: 76.

شخصيته الرئيسية كافٍ للوصول إلى قيمة أخلاقية مستهجنة ومذمومة تبعاً لما تراكم في ذهن الطفل من حكم حول هذه الصفة، مع العلم أن الوصف كافٍ أيضا لخلق جو من الخيال في ذهن الطفل دون اللجوء إلى الصور والرسومات، فلو حدثته عن الربيع مثلاً يقول: الخضرة، تفتح الأزهار، صفاء السماء، كثرة العصافير المزقزقة والمغنية فرحا بقدوم هذا الفصل. ومن خلال ذلك نكتشف بأنه يربط كل شيء في ذهنه بجملة من الصفات تعتبر معادلات موضوعية لما هو موجود في الواقع.

أما عن الحوار فهو يعتبر وسيلة لتقديم جملة من العناصر اللغوية وإيصالها إلى ذهن المتلقي.

وفي ذلك يقول عبد القادر فضيل: «إن الطريقة المخصصة لهذه الفترة هي الطريقة الجديدة لتعلّم اللغة الشفهية، والتي تنطلق من التعبير وتنتهي إلى التعبير وتستثمر الحوار كأسلوب من أساليب التدريب على استخدام اللغة»(1)

ونحن نعلم جيدا بأن بناء اللغة الشفهية في مدارسنا الابتدائية يكون عبر ما يسمى بمشاهد المحادثة التي نجد فيها شخصيات يحاول الطفل استنطاقها من خلال تخيل جُملة الحوارات التي تربط المشاهد أو تكون نتيجة كل واحدة منها عنصرا فاعلاً في انطلاق الحوار في المشهد الموالي وهكذا.

وإن كانت هذه الحوارات في مجملها تتكون عبر المخطط البافلوفي مثير –منبه– استجابة كما تؤكّد ذلك حفيظة تازروتي في بحثها عن المستويات اللغوية للطفل في المدرسة الجزائرية إلا أنها تعتبر الحوار:(2)

1- يقدّم زادا لغوياً يكون في مستوى قدرات الطفل.

2- لا يمكنه تحقيق دوره إلا إذا اقترن بالوصف والتقرير، والسرد، والمقارنة... وغيرها من العناصر الفنية. وقد حاولت الباحثة في هذه النقطة ومن خلالها إلغاء ذلك الحكم القبلي المسبق والذي يكاد يجزم بأن قدرات الطفل تكون عاجزة أمام فهم الجمل المركبة والنصوص، وتؤكد على أن تكاتف كل هذه العناصر كفيل بأن يعزّز هذه القدرات ويدعّمها.

1- عبد القادر فضيل، هيا نتحدث –طريقة في تعليم التعبير والمحادثة لأطفال السنة الأولى من التعليم الأساسي، المعهد التربوي الوطني الجزائري، 1983-1984، ص: 08.

2- ينظر: حفيظة تازورتي، اكتساب اللغة العربية عند الطفل الجزائري، ص: 129.

وإذا كان الحوار في الخطابات الشفاهية ذا أهمية كبيرة، فإن تواجده في قصص الأطفال يحظى بأهمية أكبر، وعليه اعتنى أصحاب قصص سلسلة مكتبتي بهذا الجانب، وإن العناية بعنصر الحوار لا تعني بالضرورة المبالغة فيه حتى إحالة النص القصصي كاملا إلى جملة من الحوارات المتبادلة بين الشخصيات القصصية سواء كانت رئيسية أو ثانوية، مع إقصاء عنصر الوصف أو إهمال دور السرد. وهذا ما كان عليه الحال في قصة "عمير وصفوان" لقاسم بن مهنّي حيث طبع الحوار القصة من الصفحة الأولى إلى الصفحة الأخيرة ولا يظهر فيه الوصف إلا من خلال المونولوج الداخلي لبعض الشخصيات وهو قليل جداً إذا ما قيس بحجم الحوار الذي يمثل 90% من حجم النص ويقطع هذه الحوارات فواصل سردية ضئيلة أيضا لا تكاد تقاس نظراً لقلتّها. وما يبرز هذه الحوارات أيضا طول حجم القصة وتراصف الحوارات والنصوص تحت بعضها حتى أن الطفل يهيأ له عند النظر إلى القصة لأول وهلة أنه لن يستطيع قراءتها مرّة واحدة نظرا لكثافة حجم النص، والطريقة المعتمدة في الكتابة.

وإذا كانت هذه العناصر الفنية هي نفسها التي تتماثل في قصص الكبار ورواياتهم، فإن كلاً من نجيب الكيلاني، ومحمّد مرتاض يضيفان عنصراً جديدا هو الصدق، ويقصد به أن توافق التعبير مع المعنى، والشكل مع المضمون والتسلسل المنطقي للوقائع، والذي ينتج عنه القدرة على التأثير نفسياً وعقليا ووجدانيا، ويؤكدان على ضرورة اعتباره عنصراً فنياً يميز قصص الأطفال عن غيرها.

ويقول علي الحديدي في ذلك: «... القصة الجيدة، لابد وأن تشتمل أولا وقبل كل شيء على صدق واضح مسلّم به، ونعني بالصدق هنا ما يعطي البصيرة والإدراك لمظهر الإنسان وروحه، ويدخل فيه العرض الصادق للمعرفة التجريبية»[1] إذن فهو: «الاستخدام الأمثل للواقع وعرضه العرض الجيِّد، وتأكيد لمعنى الجمال فيه وكذلك تجسيد ناحية النفع منه».[2]

وإذا كان نجيب الكيلاني ومحمد مرتض يعتبران الصدق عنصراً فنياً فإن مؤلفي قصص مكتبتي تعاملوا مع هذا العنصر بثبات مما يبرر تركيزهم على وضع اللفظ المناسب ومقابلته بالمعنى المطلوب، وتثبيته بالشكل المصاحب للنص. وإن كانت بعض القصص قد أخفقت في اختيار الرسومات المناسبة كقصة مرحبا بالسحابة لمحمّد دحّو إذ تبتعد بطبيعتها عن الواقع وتلجأ إلى الرمز، وقصة الفحّام

1- ينظر: علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص: 164.
2- نجيب الكيلاني، أدب الأطفال في ضوء الإسلام، ص: 77.

والأسد لسور رحماني، والتي خالف شكلها المعهود إذ أن أوراقها سوداء تلغي وجود الزمن والـــنص المكتوب بخط أبيض، مما يجعل الطفل يتساءل عن دعوى اللجوء إلى مثل هذه الأوراق السوداء. ونص إلى اللقاء أيتها الشمس لآمنة روينة والذي تختفي فيه دلالات النص إذا ما قوبل بالخربشات المصاحبة له، ونحن ندرك تمام الإدراك أن اختيار الألوان المناسبة للصور المحبّبة والمثيرة للاهتمام، يعتبر مـــن أُولى الدوافع الباعثة على اقتناء القصة ومن ثمّ قراءتها.

وتلخيصا لما تمّ ذكره يتماثل من خلال المبحث الأول من هذا الفصل أن أدب الأطفال عموماً والقصة على وجه الخصوص محطة نقدية تتداخل فيها مجموعة العوامل المشكِّلة لهذا الفن السردي، من عناصر فنية وتراكمات معرفية وخلفيات مرصودة من خلال التجربة المستوحاة أو المطبقة على واقعنا الجزائري على وجه الخصوص. فمهما كان مفهوم القصة الموجهة للطفل فإنها تعتبر:

1- مادة خصبة لتكوين لغة عربية سليمة.

2- وسيلة جيدة لبناء بعض المقومات الأخلاقية والسلوكية والثقافية.

3- مجالاً خصباً لاستنفاذ الانفعالات النفسية والسلوكية وتوجيهيها.

وإذا ما حاولنا ربط هذه العناصر بأنواع القصص الموجهة للطفل، نجد بأنها قـــد لامســـت في معظمها جميع ما يحيط بالطفل من جوانب: (الدين، الأخلاق، الخيال، العلم، الواقع...). ولكن مـــا تجدر الإشارة إليه أن هذا التقسيم الموضوعاتي للأنماط القصصية ليس نهائيا، بل يندرج تحت كل نمط أشكال قصصية أخرى تتوضح من خلال الجدول التالي:

القصص التاريخي	القصص الشعبي	قصص الحيوان	قصص الخيال العلمي	القصة العلمية
- قصص البطولات الوطنية. - القصص الواقعية.	- قصص خرافي وأسطوري. - قصص الرأي والحيلة. - قصص السحر والجان.	- قصص الطبيعة وما يتعلق بها أو ما يرتبط بها من كائنات حية.	- قصص المستقبل - قصص الإيهام والخيال.	- موضوعات علمية بحتة

قصص البطولة والمغامرة	القصص الفكاهي	القصص الديني	القصص الاجتماعي
- قصص البطل الخارق. - قصص المغامرات. - قصص السحر والجان	- قصص الحيوان. - النكت والنوادر والطرائف.	- قصص البطولة الدينية. - قصص السيرة. - القصص الواقعية.	- القصص الواقعية عامة والتي تجمع بطولات تاريخية ودينية وتعالج قيماً أخلاقية.

يتبين من خلال الجدول أن هناك أنواعاً من القصص تندرج تحت موضوعات مختلفة، كما هو حاصل بالنسبة للقصص الواقعية، إذ تتراوح بين الديني الاجتماعي والعلمي البحت، وقد بُنِيَ هذا التقسيم حسب المفاهيم الواردة لكل نمط.

وإذا ما بحثنا في علاقة الأنواع القصصية بالعناصر الفنية نجد أن أحمد نجيب في كتابه أدب الأطفال قد صنّف القصص حسب العناصر الفنيّة، ويعتبر هذا التقسيم جديداً مدرجاً تحته تصنيفاً آخر سوف يوضّحه الجدول التالي:[1]

1- ينظر: أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، ص: 82.

تصنيف حسب الخصائص الفنية[1]	تصنيف حسب الحجم[2]
1. قصة الحادثة أو القصة السردية: وتُعنى بسرد الحادثة، تهتم بالحركة، تضعف الاهتمام بالشخصيات، وتجسِّم الحركة الذهنية في تطور الفكرة الرئيسية نحو الهدف.	1- الرواية 2- القصة
2. قصة الشخصية: وشغلها الشاغل الشخصية وتطورها ومواقفها من خلال الأفكار والوقائع.	3- القصة القصيرة
3. قصّة الفكرة: تهتم بالفكرة أولاً ثمّ يأتي دور السّرد ورسم الشخصيات في درجة تالية الأهمية.	4- الأقصوصة

والملاحظ من خلال الجدول أن التصنيف حسب الحجم غير مأخوذ به نظراً لأن حجم القصة لا يتماشى وهذا التصنيف فهي تبقى قصة موجهة للأطفال تحظى بميزات خاصة. أما التصنيف حسب العناصر الفنية يمكن اعتماده غير أنه لا يشبع نهم الباحث في التفصيل حول أقسام وأنواع القصص الموجهة للأطفال.

وبعد التعرض إلى مفهوم القصة أنماطها وعناصرها الفنية، يجب الوقوف في الفصل الموالي على عناصر البنية السردية المشكِّلة للخطاب الموجه إلى الطفل عموما، والطفل الجزائري على وجه الخصوص.

1- ينظر: أحمد نجيب، المرجع السابق، ص: 82-83.

2- ينظر: أحمد نجيب، المرجع نفسه، ص: 84.

أنواع المطالع الاستهلالية في قصص الأطفال وتأثيرها في السرد

توطئة:

بعد أن انكشفت عوالم القصة الموجهة للطفل وعناصرها الفنية، بات الغوص في غمارها أمراً لا مناص منه، وإذا كنا قد أدركنا مدى دقة نظامها الذي يعتمد على شروط محدّدة فإن فهم طبيعة تلك "**التوليفة**" كما يروق للروائيين تسميتها، يستدعي النظر أو التمحيص في أهم النقاط التي تكوّنها، فعندما نسمع أو نقرأ عبارةً مثل: "قال الراوي يا سادة يا كرام" أو "يحكى في قديم الزمان"... فنحن نتأهب لتلقّي الأدب المبني على الإمتاع والخيال، بل إن هذه المصطلحات تكاد تثير مواقف سمعية أو بصرية ملازمة لحلقات السّماع في مدن وقُرى العصور القديمة.

وإذا كانت هذه المصطلحات أو الجمل الاستهلالية تشدنا إلى مثل ذلك فهي تؤثر بالضرورة على العمل السردي فتخلق جانبا من التقارب والتداخل؛ وربّما تتضح قسماته لو نظرنا أكثر في طبيعة هذه الجمل التي تكوّن بُنى خاصة في العمل القصصي الموجه للطفل على وجه الخصوص.

1* أنواع المطالع الاستهلالية في قصص الأطفال:

إذا ما حاولنا كدارسين وضع الأشكال القصصية والروائية العربية القديمة تحت المجهر الروائي المعاصر فإننا نلاحظ جنوح بعض الكتاب إلى هذه المطالع والبنى الخاصة رغم محاولات التمرّد والانسلاخ. وتتلخص هذه البنى فيما يأتي:

حدثني، بلغني، زعموا، قال الراوي، كان يا ما كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان ويحكى أنّ.

وإذا كنا قد اكتفينا بعرض هذه الصيغ رغم وجود صيغ أخرى فهذا راجع لتركيز الروّاة العرب عليها وكثرة ورودها في أقاصيصهم ورواياتهم. إنّ هذه الصيغ في حقيقة الأمر تعبِّر عن التراث القصصي العربي الأصيل، وهذا ما حاول الأستاذ "عبد المالك مرتاض" التعبير عنه من خلال قراءته المتفحصة في حكايات ألف ليلة وليلة والحكايات المقفعيّة والخرافات الشعبية وحتى المقامات التي انفردت بصيغها الخاصّة.

إنّ لكل عمل من هذه الأعمال دور لا يستهان به من حيث التأصيل للرواية العربية، وإذا ما كنا نوافق عبد المالك مرتاض فيما توصّل إليه، فإنّ ذلك نابع من كون هذه الصيغ قد فرضت نفسها على القصص الموجهة للأطفال، وتبوأت فيها مكانة خاصة.

وفيما يلي هذه الصيغ:

أ- صيغة "زعموا أنّ": يرى عبد المالك مرتاض أن أوّل من اصطنع هذه البنية الاستهلالية هو عبد الله بن المقفع في نصوص كليلة ودمنة، وأكّد على أن هذه البنية ظلّت لازمة سردية لذا فهي أمّ الأشكال السردية وأعرقها في الأدب العربي لأنها:[1]

1- تنسجم مع طبيعة السّرد القائم على التسلسل الزمني الذي يأتي من الخارج.

2- تعتبر أداة سردية تقابل ما يعرف عند الغرب بالرؤية من الخلف.

3- أداة حتمية تنفي الوجود التاريخي وتثبت صفة الخيالية الخالصة للعمل السردي.[2]

والملاحظ أيضا أن هذه الصيغة تجعل مجال الملاعبة والخيال والتشويق أكثر حضوراً في العمل القصصي لأنها تتيح للراوي الحضور المباشر في العمل ، فهو يسرد من منطلق أنه عليم بمجريات الأحداث. كما أنها تكاد تصلح في مجمل تموضعاتها أن تكون قصص الخيال العلمي، أو الخرافات الشعبية الجالبة للغول والساحر، والأرواح الشريرة.

وما طفقت روايات ألف ليلة وليلة تستمد من هذه البنية الاستهلالية وسيلة للسير وفق خط الخيال والإمتاع والمؤانسة الفكرية، ولكن ما تجدر الإشارة إليه أن هذه الصيغة قد غابت وبشكل تام عن قصص سلسلة مكتبتي بالرغم من وجود قصص خيالية كثيرة في هذه السلسلة، وهذا ما يطرح أمامنا تساؤلاً مهمًّا، هل استخدام صيغة استهلالية يعتمد على الاختيار والمفاضلة أم أنه يرجع بالضرورة إلى طبيعة العمل القصصي؟

إنّ أوّل إجابة تتبادر إلى أذهاننا أنه: بما أن هذه الصيغ تفرض نمطاً خاصّاً للسرد، وهذا ما وضّحه عبد المالك مرتاض فإن توافق بعض الصيغ في شروطها تتيح للسارد فرصة المفاضلة، ثم أن هذه

1- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد–، مطابع الرسالة، الكويت، شعبان 1419هـ/ ديسمبر 1998، ص: 165.
2- عبد المالك مرتاض، المرجع نفسه، (نقلا عن: R Barthes, le degré zéro de l'écriture, P : 39 et suiv)، ص: 165.

الصيغ إذا كانت مطروحة في قصص محدّدة وتم اقتباسها، فإن شكلاً محدّداً من التناص يفرض هيمنـــة على العمل. وإذا كانت هذه البنية المطلعية أو الاستهلالية قد غابت بشكل تام، فإن صيغاً أخرى قد عوضتها بالضرورة. والجدير بالذكر أيضاً أن هذه الصيغ تحيل إلى الريبة والتشكك في مصداقية مـــا سوف يأتي ذكره في صلب القصة، بل أن التثبت من صحة روايتها يكاد يكون منعدماً، لذا يكـــون الابتعاد عنها والسير بخطى ثابتة عبر صيغ أخرى، أجدى وأنفع.

ب- صيغة "حدّثني": إذا ما حاولنا تتبع المنطلق التاريخي أو منبع هذه العبارة فإننا نجدها قد ظهرت في حكايات ألف ليلة وليلة، لكن الجاحظ، اصطنعها قبل ذلك منذ القرن الثالث هجري في حكايات الكندي التي افتتحها بهذه العبارة: «حدّثني عمر بن نهيوي قال:...».[1] وإما بعبارة أخبرنا.

ويضيف عبد المالك مرتاض أن هذه العبارة مستقاة من رواة الحديث النبوي الشـــريف ورواة اللغة فكان أصل هذه العبارة نقل الواقع من التاريخ، فهي تقوم لتثبت الروّاة في نقل النصوص وهـــي بهذا تفرض ذلك النوع من الصدق الفني الذي فرضه محمد مرتاض في القصة الموجهة للطفل واعتـــبره ونجيب الكيلاني أحد العناصر الفنية لهذا العمل الخاص.

ولكن ما يلاحظ على هذه الصيغة أن استخدامها في السرود الحكائية والمقاماتية جعلها:[2]

1- تنقلب لتعبّر عن الخيال والإبداع.

2- أدلّ على كيان الأنا.

3- أقدر على إحالة السرد إلى الدّاخل وبذلك تصبح ألصق بحميمية السرد.

وعليه فإنها تساهم بشكل مباشر في جعل الراوي جزءً لصيقاً بالعمل الســـردي، أو بـــالأحرى دعامةً لا يقوم العمل السردي من دونها.

ولعلّ القصّة الوحيدة التي استخدمت هذه البنية أو الصيغة قصّة: "الملك سرحان" لابن يوسف عباس كبير، الذي أحال السّرد إلى نفسه، ثم تخلّى عنه قائلاً: «حدّثني جـــدّي ذات مـــرّة قـــال»[3]

1- الجاحظ، الحيوان تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث المغربي، بيروت، ط:5، 1969، ص: 81.

2- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، -بحث في تقنيات السرد-، ص: 169.

3- ابن يوسف عباس كبير، الملك سرحان، ص: 03.

وحسبه بذلك يحاول وضع القارئ الصغير أمام حقيقة كونه ناقلاً للحدث. وكونه هو المتلقي الصغير سابقا، قد سجّل مجريات الحكاية ويحاول الآن نقلها ثانية على لسان جدّه وبكلّ مصداقية.

وما يثير الاهتمام فعلاً أن هذه الصيغة الاستهلالية تضعنا أمام أربعة مصادر إخبارية يمكـــن أن تحدّد ملامح الشخصية في النص:[1]

1- ما تخبره الشخصية نَفْسُها عن نفسها.

2- ما تدلي به شخصية عن الأخرى.

3- ما يخبره السارد.

4- ما يجمع من مصادر الثلاثة السابقة.

ونجد فيما يخبره السارد عن الشخصيات ما يطعّم أهمية تلك الصيغة قوله:

«[...] أن صديقين يدعيان سرحان وشعبان كانت تربطهما صداقة وطيدة وإخلاص شديد، وجاء ذلك اليوم الذي انقلبت فيه هذه الصداقة إلى عداوة وانتقام حين خدع أحدهما الآخر...»[2]

وكثيرا ما يتردد هذا الشكل في قصص الأطفال حينما يخبر السارد عن وضع الشخصيات بهدف وضع الطفل أمام الإطار العام للقصّة.

ج- صيغة "بلغني": وهي عبارة ألف ليلية الأصل أيضا، وتمنح هذه العبارة للسارد ما يلي:[3]

- أن يبدع في سرده ويضيف في حكيه، فهو يكمل ما يجده ناقصا أو يملأ فراغاً...

- أن يروي أحداثاً تخيّلها غيره على نحو ما، ويضيف إليها من عنده، وبهـــذا يفســـح المجـــال للشخصية لتشرع في سرد ما جرى بنفسها أي بصيغة أنا المتكلِّم.

لكن هذه الصيغة تختفي تماما من بين قصص سلسلة مكتبتي، وتمّ الاستعاضة عنها بصيغ بديلة.

1- ينظر: فليب هامون، سيمولوجيا الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بن كراد، دار الكلام، الرباط، 1990،ص: 09.
2- ابن يوسف عباس كبير، الملك سرحان، ص: 03.
3- ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، -بحث في تقنيات السرد، ص: 171.

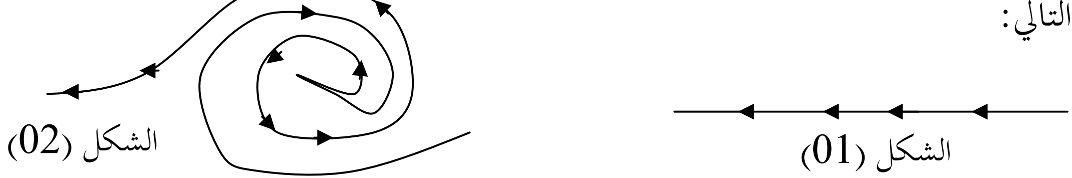
د- صيغة "قال الراوي": وقد حُملت هذه الصيغة إلى القصة العربية من خلال السيرة الهلالية الشهيرة، التي تعبر عن شعبيتها وعراقتها بنفسها، ويرى عبد المالك مرتاض أن هذه البنية توضح ما يلي:[1]

1- تجعل حاجزاً بين الحكاية والحكي.

2- أن السارد يحكي ما يزعم أنه كان قد سمعه من راوية أوّل هو ورقي فقط، محاولاً إضفاء نوع من الواقعية التاريخية على ما يحمله من أخبار.

ويستشف عبد المالك مرتاض مما سبق أن هذه العبارة ما هي إلا أداة سردية لا نفسية، فالذي أبدع الحكاية هو نفسه من أبدع معها عبارة: قال الراوي.

وقد استخدمت هذه الصيغة في قصتي العشبة النافعة وسائح في الهند لقاسم بن مهنّي، فكان راوي العشبة النافعة طبيب يرتحل تطويراً لوسائله وأدواته التي يحاول من خلالها إشفاء كلّ عليل، وراوية سائح في الهند شخصية الرحّالة ابن بطوطة، ومن هنا يتبين بأن شخصية الطبيب ورقية تحاول أن تزرع ذلك التوتر السردي أو التخبط المنطلق من كونها تملي جملة الأحداث على الراوية فهي تظهر على النحو التالي:



إنها تنقل الحكاية بشكل متقطع لولبي سارت فيه من خلال تحرك صاعد مستقل مستمر، حيث يدل الشكل واحد (01) على أن السير وفق مجريات الأحداث كان مستمراً حقيقيا يوافق الزمن الأصلي للحكي، وبطغيان هذه البنية السردية تكونت تلك الحركة الراجعة وذلك راجع أيضا بالضرورة لتداخل المستويات السردية في تشكيل مجريات هذا الخطاب وهذا ما يوضّحه الشكل (02) وعليه فإن هذه الصيغة إذا كانت قد فرضت هيمنتها على التحرك السردي للحدث فإنها بالضرورة وضعت السارد أمام ضرورة انتقاء مستوى سردي يتلاءم وطبيعة العناصر الفنية المشكلة للقصة. وبهذا تظهر أهمية مثل هذه البنية وغيرها في تحديد سردية العمل السردي.

1- ينظر: عبد المالك مرتاض، المرجع نفسه، ص: 172.

هــ- صيغة "كان يا ما كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان":

تدور هذه العبارة في ماض أسطوري لا يمكن ضبطه ضبطاً تاريخياً، ويمكن من خلال هذه العبارة: «التماس تشابه طريف بين الحكاية الشعبية والقصة الأسطورية أو الخرافية».[1] كما يقول جميل شاكر وسمير المرزوقي

ولا تتعلق طبيعة السرد في هذه الصيغة إلا بما كان لا بما هو كائن أو بما سيكون.

كما أن هذه الصيغة قابلة للتجزئة والانفصال، فهي مرنة مطواعة يأخذ منها الراوية ما يريد ليلج عالمه السردي الحكائي.

والملاحظ أن هذه الصيغة لم ترد كاملة في قصص مكتبتي إلاّ في قصّة وحيدة هي اللمسة الذهبية لعبد الحميد السقاي والتي حذف منها جزء كان يا ما كان، فكان أن ترك الراوي «في قديم الزمان وسالف العصر والأوان».[2] وقد اكتفى بعض الكتاب ضمن هذه السلسلة بالإيماء إلى هذه الصيغة في القصص التالية.

المؤلف	عنوان القصة	البنية الاستهلالية
سور رحماني	الفحّام والأسد	كان في قديم الزمان
عبد الحميد بن هدوقة	النسر والعقاب	في الزمن الماضي
محمّد دحّو	البنات السبع	يحكى أنه في الزمن الماضي
خريف عائشة	شيخ الغابة	في قديم الزمان
ابن يوسف عباس كبير	الملك سرحان	يحكى في قديم الزمان

وراح مؤلفون آخرون يضيفون نوعا من التجريد على أبنية الاستهلال، فأطلقوها مبهمة غير محدّدة، أي أطلقوا النص بدون ضبط تاريخي زمني أو تقيد حكائي، أو توضيح مصدر الأحداث هذا

1- جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت)، ص: 58.
2- عبد الحميد السقاي، اللمسة الذهبية، ص: 01.

على اعتبار أن هذه البنى تحدّد كل ذلك، تاركين الطفل أمام احتمال حصول هذه القصة أو تلك في زمن ما قريب أو بعيد أو الفصل في عدم حدوثها أصلاً طبقاً لخصوصية الحكاية. وقد انفرد كل من آمنة روينة وقاسم بن مهنّي بخلق تصور جديد ليس وليد التراث القصصي العربي وإنّما هو وليد البساطة المقترنة بطبيعة الطفل التي تحتاج دائما إلى كل ما هو مباشر، ومُوصل للهدف دون تشويش على قدراته العقلية. حيث ابتدرت آمنة الروينة قصتها إلى اللقاء أيتها الشمس قائلة: «ذات صباح...»،[1] واختار قاسم بن مهنّي أن تكون قصته انتقام الفيل كما يلي:

«في يوم صاحٍ...»[2]

وآثر بقية مؤلفي قصص السلسلة عدم الالتزام ببنية محدّدة في قصص تسعة هي:

القضبان الذهبية لأحمد بودشيشية، والذي أخذ في عرض أحداث القصة عبر السرد المباشر قائلاً: «حطَّ عصفور يدعى (زقزاق) على غصن شجرة ليمون، وأخذ يزقزق»[3] وجعل لهذه الجملة الاستهلالية صفحة كاملة ضمن رسم جميل مرتبط بمعنى الجملة يهيئ من خلاله الطفل لتلقي الحكاية.

ويدعى ذلك في تحليل الخطاب بمقام النص الذي يمثل جملة الظروف والأحوال المحيطة بإنتاج الخطاب، ومن حيث أن هذا المقام يعطي قرائن خاصة للخطاب أو الحديث.[4]

ويسمح هذا المقام بالضرورة وعبر استخدام الروابط والأساليب اللغوية والقصصية المناسبة بالاندفاع نحو بؤرة النص والتي لا تكون بعيدة بالضرورة في القصة الموجهة للطفل من خلال الحجم الفعلي للمستوى السردي في القصة.

أما القصة الثانية فهي قصة "مغامرات كليب" لمحمد الصالح رمضان الذي لا تخفى جهوده في الكتابة للأطفال، والذي عرض قصته من خلال الوصف، إذ بدأ الحكي قائلاً: «كانت كلبة قصيرة القوام، قد وضعت ذات ليلة من ليالي الربيع أربعة جراء»[5]

1- آمنة الروينة، إلى اللقاء أيتها الشمس، ص: 01.

2- قاسم بن مهنّي، انتقام الفيل، ص: 01.

3- أحمد بودشيشة، القضبان الذهبية، ص: 01.

4- ينظر: عصام نور الدين، الإعلان وتأثيره في اللغة العربية، مجلة الفكر العربي، ع: 92، 1998، ص: 22.

5- محمد الصالح رمضان، مغامرات كليب، ص: 01.

والملاحظ من خلال هذه الجملة الاستهلالية نفاذها إلى مستوى خاص من الخطاب يعتمد على تحديد الإطار أو الموضوع الذي يقع تحته الحدث –مهما كانت طبيعته- والتأثير لغويا في طبيعة الموضوع واختيار ضروب الاستعمال.[1] وما يمكن أن نستشفه أيضا أن السارد قد تعمد تقديم الوصف العام لهذا الحيوان على أساس تبرير استخدام بنية أو صيغة ذات ليلة بدلا من ذات يوم أو ذات صباح. فتلك الكلبة على حدٍّ ما يصف قصيرة القوام، هي في موقف يستدعي منها الضعف والاستكانة مما يستدعي أيضا ضرورة أن تختفي في غياهب تلك الليلة التي تحميها من أي خطر يفرضه ضوء النهار الباهت. وعليه فإن مثل هذه الحركة السردية باتت مبرّرة في هذا العمل ومقبولة إلى حدٍّ كبير.

والقصة الثالثة هي قصة "طاهر والطائر العجيب" لأحمد طاهري وقد لجأ الكاتب في أولها إلى التعريف بالشخصية المحورية في القصة وهو طاهر، قائلاً: «هذا هو طاهر، طفل كسول»[2]

وقد وضع الكاتب هذه العبارة مرفقة برسم يوضح مقام الخطاب ويبين بشكل الولد الذي يميل إلى الكسل والتخاذل. ثم قصّة "ما بقي في الذاكرة"لزبيدة لحرش التي جمعت بين السرد والوصف قائلة: «أحمد يقف وسط واحة النخيل، ينظر إلى السماء».[3]

وقصة "عمير وصفوان" لقاسم بن مهنّي التي بدأها بحوار: «مالك صامت واجم يا صفوان؟»[4] وقصة "مرحبا بالسحابة" لمحّمد دحّو، والتي قدمها بالوصف: «كانت أياماً صعبة عسيرة».[5]

وجاءت قصة "اللص والعروس" لموسى الأحمدي نويوات تصف أحد شخوص قصتها مبتدئة: «كان عبد الجواد ذا رأي سديد»[6] ونهجت قصة "الطاف طاف والذئب الخطاف"لعبد العزيز بوشفيرات أسلوب السرد المباشر: «دخل الطاف طاف إلى القرية يجري»[7] وقدمت قصة "ابن

1- ينظر: عصام نور الدين، الإعلان وتأثيره في اللغة العربية، ص: 22

2- أحمد طاهري، طاهر والطائر العجيب، ص: 01.

3- زبيدة لحرش، ما بقي في الذاكرة، ص: 01.

4- قاسم بن مهني، عمير وصفوان، ص: 01.

5- محمد دحّو، مرحبا بالسحابة، ص: 01.

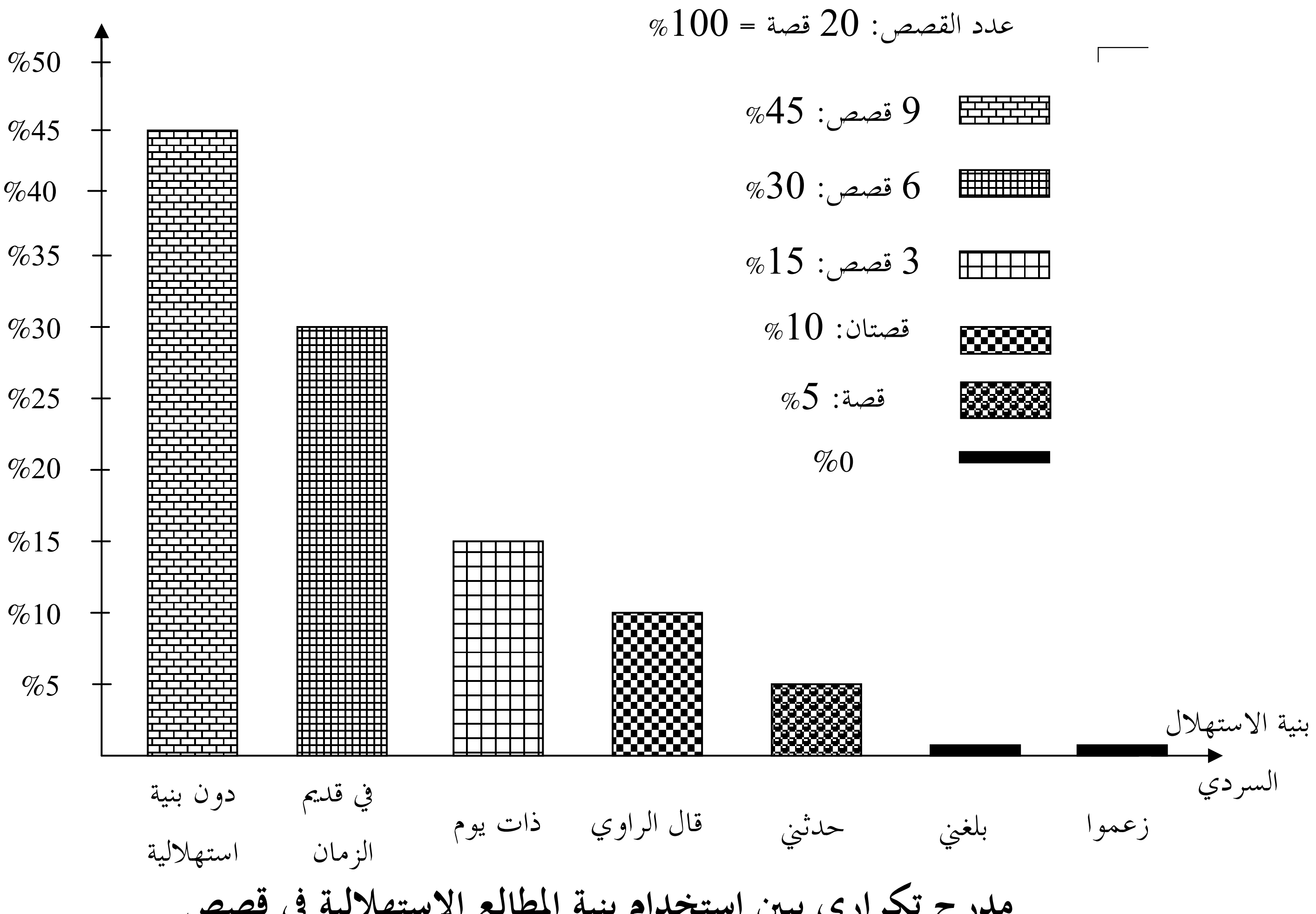
6- موسى الأحمدي نويوات، اللص والعروس، ص: 01.

7- عبد العزيز بوشفيرات، الطاف طاف والذئب الخطاف، ص: 01.

الشهيد" أخيرا لمجريات أحداثها عبر وصف مباشر: «بينما كانت الأم منهمكة بترتيب شؤون بيتها من غسل وتنظيف»[1]

وعليه يمكن توضيح التباين الكبير في استخدام البنى الاستهلالية من خلال المدرج التكراري التالي:

1- محمّد دحّو، ابن الشهيد، ص: 01.



مدرج تكراري يبين استخدام بنية المطالع الاستهلالية في قصص سلسلة مكتبتي

وإذا كان الوضوح قرين كل بداية، فإن الفعل الافتتاحي للعمل السردي، أشبه ما يكون بعملية رفع الستار عن العرض المسرحي كما يسميه الباحث "عبد القادر عميش"، وإذا كنا نبحث في مدى علاقة صيغ الاستهلال بالعمل السردي فإنه يمكن القول أنها تبني للحدث التأسيسي في القصة لتتوالد من خلاله مجموع الأحداث التي تدعم هرمية الحدث الأول.

ويكاد يظهر من خلال الجدول التكراري مدى التباين الذي يفسح أمام الدارس فرصة اكتشاف أن لكل صيغة بنية فنية تجعل الطفل قريبا من سلسلة البنيات المتتالية المكونة لوعيه باكتمال الخطاب. وإن البحث في شرعية كل صيغة حملنا على أنها وليدة التاريخ، ونتاج مخاض عسير تراكم فشكّل خطابات متوالدة، وإذا كان البحث في خصوصية القصة الجزائرية دافعا أساساً للبحث فإنه يمكن بناء جملة الاستنتاجات المستمدة من الجدول على النحو التالي:

1- هرّب الكتّاب من التقيّد بصيغة معينة دليل تخوّفهم من إخضاع القصة إلى زمن معين يقيد بدوره حرياتهم في سرد القصة. وتبرزُ تلك الحرية من خلال انتقال الكتاب بين أشكال سردية مختلفة في القصة الواحدة على سبيل المراوحة وذلك أن الصيغة كـ "كان يا ما كان في قديم الزمان"، أو "حدّثني" أو "بلغني" تجعل السرد حبيس الماضي السحيق فيستحيل النص مفرغاً بلا ذاكرة.

كما يُظهر أحيانا تأثر الكتّاب بمستوى الكتابات الغربية التي لا نجد فيها مثل هذه الصيغ إلا القليل، مثل ما هو دارج في القصص الفرنسية "Il était une fois". والتي ترجمت ترجمة حرفية أو ترجمة معدّلة كـ "ذات مرّة" أو "ذات صباح"، أو "في يوم من الأيام" وقد أطلقت هذه الصيغ البسيطة أمام السارد حتى تكون رؤية سردية تبنى على أساس اشتراك أشكال سردية مختلفة مما يوضّح غربية التوجه، وترجمة القصة، ومن الضروري بمكان القول أن الثقافة الأجنبية عموما والفرنسية على وجه الخصوص المبعث الأول لظهور هذا الصنف الأدبي -قصص الأطفال- فلا جدال أن تنحى القصة الجزائرية الموجهة للطفل هذا المنحى.

2- يكشف العمود الثاني والذي يمثل نسبة لقصص التي تعتمد على صيغة كان يا ما كان غزو هذه الصيغ معظم الأعمال السردية، مما يبين أن اللجوء إلى هذه الصيغة أيسر في إرجاء الخطاب إلى ضمير الغائب، وبناء القصة على أساس الاستحضار لا المواكبة، وبناء الأحداث بناءً هرمياً بحتاً، ولعلّ لجوء الكتّاب الجزائريين أو الفئة المنتخبة كعينة للدراسة تحاول من خلال هذه الصيغة بناء ما يلي:

أ- تكييف الموضوع القصصي بمستوى الصياغة على سبيل استيعاب الأساليب اللغوية العربية، وهذا ما أشار إليه عبد القادر عميش حين قال: "[...] لذلك فقد لاحظنا توزع الهوية اللغوية لكتاب قصة الطفل في الجزائر بين مستويين أو قل أكثر، فأن يكتب الأحمدي نويوات، والطاهر وطار ليس كأن يكتب رجاء الأرناؤوط وبوزيد حرز الله ومحمد زتيلي..."(1).

ب- يعتبر استخدام مثل هذه الصيغة وغيرها تدريبا لطرائق التعبير وربطاً مباشراً لنفسية الطفل المتلقي بالتراكيب اللفظية والأسلوبية العربية مما يعني ترسيخاً للهوية والثقافة العربية ولما لا الجزائرية. ناهيك عن الإنشادية أو التنغيم السياقي الإيقاعي للحروف سواء المتكررة كـ: "**كان** يا ما **كان** في قديم **الزمان** وسالف العصر **والأوان**". أو المتناسبة من حيث نبراتها وطبائع تنغيمها.

1- عبد القادر عميش، قصة الطفل في الجزائر -دراسة في المضامين والخصائص-، ص: 89.

3- ويوضح العمود الثالث أن ثلاث قصص فقط اعتمدت صيغة "ذات يوم"، هي الأقرب إلى خصوصية قصّة الأطفال الجزائرية، إذ غالباً ما تستخدم القصص الشعبية هذه الصيغة فيقـــال مـــثلا: "كان واحد النهار" وهي الصيغة لأكثر شيوعاً في القطر الوطني. وإذا كان التعريج علـــى القصـــص الشعبية للتمثيل بها حاضراً، فذلك نابع من كونها تمثلا مصدرا رئيسياً لقصص الأطفال، كما أنّها منبع الصيغ والبنى الاستهلالية المختلفة، كما أنها الأسبق من حيث الظهور.

4- أما عن العمود الرابع والخامس فهما يمثلان نسبة قليلة جداً من القصص المبنية على صيغتين هما: "قال الراوي" و"حدّثني" وهي ثلاث قصص فقط يصنف مؤلفوها ضمن زمرة الكتـــاب الـــذين يحاولون بثَّ هذه الصيغ على سبيل التدريب على استخدام هذه التراكيب الأسلوبية.

وإذا كانت هذه القراءة التحليلية أو الاستقرائية المترتبة على الجدول التكراري قـــد أتاحـــت الفرصة للغوص في بعض الجوانب الداعية لتشكيل بنيات هذا الخطاب السردي الموجه للطفل، فـــإن السؤال الذي يمكن طرحه هو: هل تؤثر هذه البنيات الاستهلالية في السرد؟، وإذا كان كذلك ما هي أهم الجوانب التي يظهر بها مدى ذلك التأثير؟.

2- تأثير بنيات المطالع الاستهلالية في السرد:

إن الأدب عموما ليس محاولة تصوير آلية للوقائع الاجتماعية، أو التأويل لمستويات التداخل بغية تقريبها للمتلقي. فالواقع بكل ما يجمع من تراكمات يساهم بشكل أو بآخر في إعانة القاص على تحويل تلك التراكمات إلى صوغ فني يتعدّى حدود الواقع انطلاقا من جذور المجتمع وخصوصيته، دون إهمال ضرورة أن يكون النص توالدياً أي مبنيا على دلالات متغايرة متباينة، وليس نظاما لغوياً مغلقاً.

وانطلاقا من هذا تولّدت نظرية التأثير والتأثر التي أنتجت ما يسمى حاليا في الدراسات اللسانية بالتناص، الذي يُبعِدُ تلك الحوائط الصارمة بين الأجناس الكتابية والشفاهية، وعليه يمكن القول بأن مجالاً كبيراً من التقارب والتداخل حاصر بين قصص سلسلة مكتبتي والروايات والقصص العربية والغربية التي سبقتها في الظهور.

وإذا كانت البنى الاستهلالية سمة غالبة على الأعمال الأدبية، فإنه يجدر الإشارة إلى أن هذه السمة ذات تأثير فعلي ومباشر على هذه الأعمال السردية.

أ- تأثير بنيات المطالع الاستهلالية في الزمن:

تتحكم البنى الاستهلالية بالضرورة بالأبعاد الثلاثة المكونة للزمن:

"ماض – حاضر – مستقبل"

ولكن إذا أردنا أن نربطها بالبنية الزمنية للغة فإن الرؤية ستتوضح أكثر، إذ أن العلاقات بين النظام الزمني التتابعي المجسدة في المتّن الحكائي والمبنى الحكائي تقوم على أساس تلك الصيغة الاستهلالية. فعبارة "كان يا ما كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان" تجعل التزامن في الأحداث -الماضية- يترجم إلى تتابع في النص. فتلك العبارة أو الصيغة تعتبر نقطة الانطلاق يختارها الروائي، وهي التي تحدّد الأحداث وتضعها على خط الزمن. «وبعدها يستطرد النص في اتجاه واحد في الكتابة»[1]

1- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص: 148.

وتظهر قصة للمسة الذهبية وهي القصة الوحيدة ضمن السلسلة، التي بدأت بهذه الصيغة وذلك الاستطراد حيث تترتب أحداثها وفق تتابع حكائي زماني وحيد يتلخص في ما يلي:

1- توضيح العيش الرغيد الذي ينعم به الوالد مع ابنته.

2- طمعه وطلبه المزيد

3- طلبه من مارد الفانوس تحقيق ذلك.

4- امتلاك مقدرة تحويل كل شيء إلى ذهب بعد لمسه.

5- لمس الرجل لابنته وتحويلها إلى تمثال.

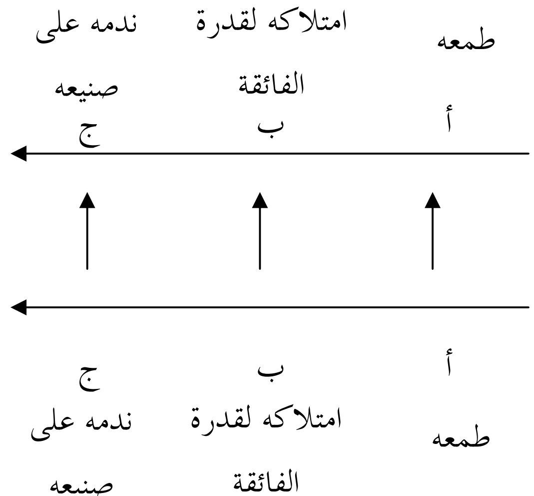
6- ندمه على جشعه وطمعه وطلبه المغفرة.

7- عودة الفتاة إلى طبيعتها واختفاء القدرة السحرية.

ويظهر من خلال تلخيص جملة الأحداث المكونة للقصة أنها سارت وفق تتابع زمني منظم لم يتح للراوي التدخل في مجريات الحكاية، ذلك أن البنية المشكلة لخط سير الخطاب قطعت الطريق أمام الراوي من تحريك أي حجر من أحجار هذا البناء المنظم مما فرض حالة من "التوازن المثالي"[1] في مجريات القصة، ويمكن تمثيلها في الشكل التالي:

زمن الخطاب (العيش الرغيد الذي ينعم به الوالد)

زمن الحكاية (العيش الرغيد الذي ينعم به الوالد)



1- عبد العالي بوطيب، المرجع السابق، ص: 148.

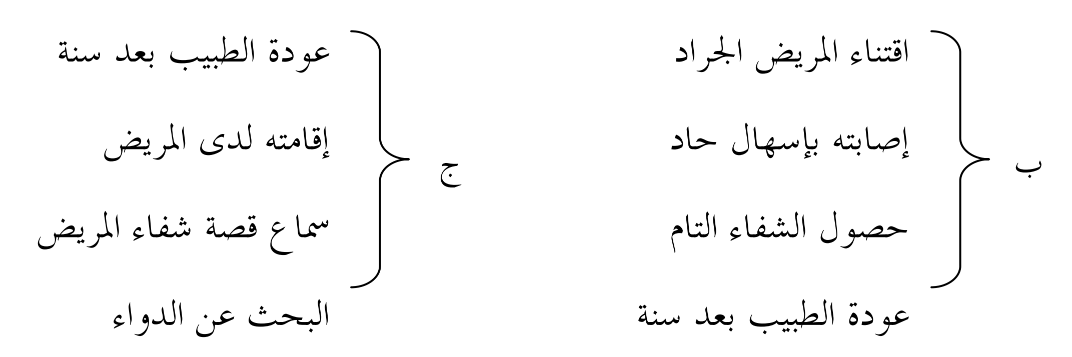
هذا عن صيغة كان يا ما كان في قديم الزمان وسالف العصر واوان.

أما عن صيغة "قال الراوي" في قصة العشبة النافعة فقد تركت فسحةً للراوي للتدخل، فمن خلال تقديم سرد لاحق لجملة من الوقائع استدركها وقوفا عند زمن الخطاب وبعيداً عن المثالية التي فرضتها صيغة "كان يا مكان"، طرحت صيغة "قال الراوي" نوعا من "النسق الزمني المتقطع"[1] أيضا.

ويمكن تلخيص مجريات هذه القصة حتى يتوضح ذلك.

أ
- انتقال الطبيب من بلده
- وصوله إلى إحدى القرى
- محاولته معالجة المريض لكن دون جدوى
- مغادرته القرية

وتمثل الوضعية (أ) الانتقال الصاعد الذي يتوقف بمغادرة الراوي (الطبيب) ذلك أنه سيقوم بعد عودته بإعداد برنامج سردي ثاني يكون بالشكل التالي:



والملاحظ أن البرنامج السردي الأول المبني على أساس سماع الحكاية من طرف الراوي (الطبيب) يكون كما يلي: أ + ب + ج.

بينما يحقق البرنامج السردي (ج) انتقال الحكاية من مستوى أول يتحكم به الراوي الأول إلى مستوى ثاني يتحكم به الراوي الثاني هو (والد المريض).

1- عبد العالي بوطيب، المرجع السابق، ص: 150.

إذن فهذه الصيغة في حدّ ذاتها تمنح مستوى من التداخل السردي لم يتح من خلال الصيغ الاستهلالية السابقة.

أما عن صيغة "ذات يوم" فهي قد فتحت أمام السارد في مجموع القصص المدرجة فيها أو المستهلة بها فرصة اللعب على نِطاق الأنظمة الزمنية الثلاث، وذلك أنها أبعدت التوازن المثالي الخاضع لتراتبية المحكي والسرد وعبرت نطاق ذلك إلى تكوين نوع من الاختلالات أو فسح المجال أمامها للظهور، وكأنها أحيانا تبني خطوطا راجعة فالعبارة في حدّ ذاتها تعتبر منطلقا للسرد يتغير وفق تغير نمط (الفاعل أي الشخصية) أو مجموع الشخصيات التي تؤدي أدوارا فاعلة في القصة. فتتحول من نطاق المبهم أو العرضي إلى التأسيس لحركة خطية ثانية تفرضها الوظائف والمتواليات التي تبين أن القصة تؤدّى عن طريق وحدات توزيعية محدّدة فهي وكحركة أولية تضعنا على خط سير الزمن ثم تظهر تلك الانزياحات المترتبة عن تغيّر البرنامج السردي.

ب- تأثير بنيات المطالع الاستهلالية في السياق القصصي:

ويجمع هذا السياق بالضرورة مجموع المركبات أو العناصر الفنية المختلفة من حوار ووصف وحبكة وعقدة وحل..، وبما أن أحادية السياق المعتمدة على السرد تضع الطفل أمام حالة من السأم والملل فإن الحوار بالتحديد يتيح فرصة التنويع التي تنقل النص من حالة الانغلاق والصرامة إلى حالة الانفتاح.[1] وبذلك تتلاءم البنيات المختلفة في القصة حسبما تم توصيفها فتستفيد كل من بنيات الحوار والوصف وتتنوع أزمنة لأحداث القصصية.

1- من حيث الرواية:

أتاحت لنا الصيغ الاستهلالية فرصة معرفة موقع السارد من القصة حيث لاحظنا من خلال صيغة "كان يا ما كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان" أن الراوي يعرف كل ما يتعلق بشخصيات عالمه.[2] مما يتيح لنا القول بأنه تم السرد عبر ما يسمى:

أ- **الرؤية من الخلف (La Vision par derrière)**: وقد أتاحت هذه الرؤية ومن خلال هذه الصيغة للراوي معرفة الأعماق النفسية للشخصيات مما جعله يخترق جميع الحواجز الموجودة مهما كانت طبيعتها.[3] وهذا ما تم ملاحظته من خلال قصة "الفحّام والأسد" لسور رحماني والتي أعطتنا تفصيلا مباشراً لنية الأسد مباشرة بعد تحديد الصيغة "كان في قديم الزمان" إذ شرعت مباشرة في وضع المتلقي -الصغير- أمام معطيات هي: الأسد الشرير وغروره الظاهر، ووقوعه في شرك نتيجة غروره، ثم قدمت البرنامج السردي المقرر في السياق القصصي بعد أن بينت معالم شخصية الفحام الذي تظهر عليه ملامح الوداعة وعدم الحيلة والدهاء. وكذلك الشأن بالنسبة لقصة "النسر والعقاب" "لعبد الحميد بن هدوقة"، "البنات السبع" "لمحمّد دحّو"، "شيخ الغابة" "لخريف عائشة"، و"الملك سرحان" "لبن يوسف عباس كبير".

ب- **الرؤية مع (La Vision avec)**: وهذا ما تعرضه صيغة "قال الراوي"، حيث أن هذه الرؤية السردية كثيرة الاستعمال، "حيث يعرض العالم التخيلي من منظور ذاتي داخلي لشخصية

1- ينظر: عبد القادر عميش، قصص الأطفال في الجزائر -دراسة في المضامين والخصائص-، ص: 187.
2- ينظر: عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص: 188.
3- ينظر: عبد العالي بوطيب، المرجع نفسه، ص: 188.

روائية بعينها، دون أن يكون له وجود موضوعي محايد خارج وعيها"[1] بمعنى أن السارد قد يضعنا من خلال هذه الرؤية أمام جملة من الأحداث لكنه لا يقدم لنا تفسيرا للأحداث قبل أن تصل الشخصيات ذاتها إليه، وهذا قام به الطبيب -الراوي- في قصة العشبة النافعة حيث قام بعرض أحداث شفاء المريض، ثم أرجأ عرض تفسير شفاءه إلى حين اكتشافه هو، الشخصية الفاعل والراوي في الوقت نفسه أسباب الشفاء والعشبة النافعة المؤدية لبرَءِ المستسقى من داءِه. ويمثل تودوروف لهذه القصة الرؤية بالمعادلة (سارد = شخصية)[2]

ويمثّل السرد وفق هذه الرؤية وبهذه الصيغة قصة سائح في الهند لقاسم بن مهنّي أيضاً حيث بقي الرحالة ابن بطوطة حبيساً و لم يعلمنا الراوي –ابن بطوطة- بتفاصيل حبسه إلا في آخر القصة حين كشف المؤامرة التي وقع ضحية لها من طرف مجموعة من الجنود.

ب- **الرؤية من الخارج (Vision du dehors)**: وفيها يكون السارد أقل معرفة من أي شخصية والملفت في هذا السياق أن هذا النوع من الرؤيا يغيب باستخدام صيغة استهلالية حيث أن تلك الصيغ تمنح فرصة الرؤية من الخلف أو مع. وذلك أنه يمكن للسارد وفق هذا النوع من الرؤية تجاوز ما يرى وما يسمع إلى الحديث عن وعي الشخصيات مثلاً.[3] وهذا ما تمّ فعلاً في قصة مرحباً بالسحابة لمحمّد دحّو حيث يقول في بداية القصة: «... يالها من أيام الصّيف رؤوس إبر، وفتيل من نار، أما الأجساد فكومة من تبن مرشحة للاحتراق في كلّ حين... تقول الأخبار وتضيف، أيّامها كان الجفاف يعمّ الأرض وعيون الناس معلّقة، والسماء بعيدة، بعيدة [...] طار النداء حملته أجنحة الريح وريش الطيّر، وحتى ابتهالات الذين لم يولدوا وجاءوا جميعا، الحشد هائل، للّقاء أثمن من ذهب الدنيا، الإنسان سيد المكان...» وعليه أصبح السارد وفق هذه الرؤية أقل من الشخصية، تمثل على النحو التالي: (السارد < الشخصية).

1- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية محفوظ نجيب، دار التنوير للباعة والنشر، ط:1، 1955، ص: 181-182.

2- ينظر: عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص: 190 نقلا عن: T. Todorov, Op, Cit, p : 148

3- ينظر: عبد العالي بوطيب، المرجع نفسه، ص: 190.

وما يلاحظه "عبد العالي بوطيب" فيما يخص هذه التسميات أن "جيرار جينـــات" يســـتبعد مصطلح (الرؤية Vision) و(وجهة نظر Point de vue) لما لها علاقة بالطابع البصري واستبدلهما بمصطلح (التبئير La Focalisation)، وعليه يطلق المصطلحات كما يلي:[1]

1- ينظر: عبد العالي بوطيب، المرجع نفسه، ص: 191.

- محكي غير مبأّر أو تبئير في درجة الصفر ⟵ الرؤية من الخلف (السارد > الشخصية)

(Récit Non Focalisé)

- محكي ذي التبئير الداخلي ⟵ الرؤية مع (السارد = الشخصية) أي أن السارد له نفس العلم والمعرفة التي تملكها الشخصية.

(Le récit à focalisation interne)

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه لا علاقة للتبئير بنوع الضمير المستعمل حيث لا يؤثر بالضرورة على السرد إذ أننا نلاحظ من خلال المقطع السردي الممزوج بالوصف في قصة مرحباً بالسحابة مسندة إلى ضمير المخاطب ومسألة إعادة كتابتها مسندة إلى ضمير المتكلّم شيء صعب، يقتضي تغيير البنية التركيبية الأصلية الكلية للجملة بفعل وجود كلمة "تقول" الدالة على الصبغة غير الشخصية، التي تحول دون ذلك التحويل. كما تؤكد أن التبئير هنا خارجي.

2- من حيث طبيعة السياق السردي:

بعد أن تمّ الحديث عن تأثير صيغ الاستهلال السردي في الزمن والرؤية، يتوضح أنها ذات علاقة وطيدة بطبيعة السياق السردي، إذ يظهر في قصص الأطفال المبنية على اختلاق حكايات أبطالها من الحيوان، والتي تم استهلالها بالصيغ المذكورة آنفاً أنها تتعامل مع الكلام عموماً والسرد على وجه الخصوص وكأنها تحيك فخاًّ، فتلك الصيغ الاستهلالية تساعد على توجيه الكلام إلى شبكة لاقتناص ضحية هي الطفل -المتلقي- الذي قد يكون عليماً بالطبيعة الخادعة للكلام، وحينها يكون مستعدًّا لتلقي الخدعة المتمثلة في الخطاب ككل بوعي وتحرزّ وهنا تظهر أهمية عنصر الصدق الذي تحدث عنه نجيب الكيلاني وجعله عنصرا من العناصر الفنية التي تبنى على أساسه القصة.

ويُرجع عبد الفتاح كيلوطو حالات التخاطب التي تظهر مدى خداع المتكلم الذي يمثل السارد أحيانا إلى أربع حالات مختلفة هي:[1]

1- عبد الفتاح كليطو، الحكاية والتأويل -دراسات في السرد العربي-، دار توبقال للنشر، سلسلة المعرفة الأدبية، ط:2، 1999، ص: 40.

1- المتكلّم غير خادع والمخاطب غير منخدع.

2- المتكلّم خادع والمخاطب منخدع.

3- المتكلّم خادع والمخَاطَب غير منخدع.

4- المتكلّم غير خادع والمخاطب منخدع

وإذا ما حاولنا تطبيق هذه الحالات على قصص الحيوان كونها قريبة الاحتمال من حدوث الخدعة الكلامية، فإننا نجد أن الحالات الثلاثة الأولى تنطبق على هذه القصص. ولنأخذ على سبيل التطبيق قصة "الفحّام والأسد" "لسر رحماني"، فهي تؤسس لأحداث الحكاية بصيغة استهلالية هي: "كان في قديم الزمان" وباعتبارها ساردة الحدث تنطبق عليها حالة الثالثة (المتكلّم خادع والمخَاطَب غير منخدع) ذلك أن أحداث القصة غير ممكنة الحدوث البتّة. فدائرة التصديق هنا محدودة الأطر، بل إنها معلقة.

وتواصل السارد تباعا سرد قصتها التي تتمحور حول فحام بسيط الحال كان ذات مرة يسير رفقة حماره فإذا به يعثر في عرض الغابة على أسد علقت ساقه بين جذوع شجرة ينوح ويبكي سوء حاله، وبعد محاولات حثيثة من طرف الأسد قبل الفحام مساعدته شرط ألا يأكله. وبعد أن قام الفحام البائس بتخليص الأسد سارا سويا حتى نال التعب والجوع من الأسد وهنا توقف السارد لتحول السرد إلى الفحام، بمعنى أنها قد وضعتنا أمام متكلم غير خادع، ويحاول هذا المتكلم أثناء السرد إقناع المخاطَب هو الأسد بالوفاء بوعده لكن هذا المخاطب نكث عهده مما جعلهما يحتكمان إلى كلب، وقد أصرّ هذا الأخير معرفة وقائع القصة منذ البداية، فعرض على الأسد أن يوضح له كيف كان أحد أطرافه معلقاً على الشجرة فوقع المخاطَب المنخدع نفسه في الشرك لينقذه الفحام من هذه الورطة.

وعليه فقد بنيت القصة على خدعة انقسمت إلى خطتين:

1- خدعة الخطاب المهيأ لها من خلال صيغة الاستهلال السردي "في قديم الزمان"

الخطة (أ): المكر والخديعة (المبنية على أن المتكلم الأول (الأسد ذو وجهين) بصفته قد سرد منذ البداية وقائع علوق أحد أطرافه بين أغصان الشجرة بطريقة فيها من المكر والخديعة مما جعل الفحام يقع في شراكها)

الخطة (ب): وتتمثل في اختراق المظاهر الكاذبة وإحباط الخديعة وذلك (بالعودة إلى نقطة الصفر بعد الاحتكام إلى الكلب).

ويتجلّى من خلال ذلك أن الكلام وسيلة من وسائل الخديعة المحمولة عبر الصيغة الاستهلالية "كان في قديم الزمان" التي هيأت لوظيفة السرد المزدوجة، لذلك نلاحظ التطابق الحاصل مع الحالة الثانية من التخاطب (المتكلّم خادع والمخَاطَب منخدع) وقد أتاحت الساردة إلى ذلك بعد أن عرضته بطريقتها السردية الخاصّة. حيث أن المتكلم في البداية هي الساردة التي حاولت وعلى ضوء تلك الصيغة البرهنة على أن القصة حقيقية لكن المخاطَب -المتلقي- كان غير منخدع، ولكن بمجرد أن أصبح المتكلم الفحام هو السارد تهيأ الحال لأن يكون المخاطَب في القصة —الأسد- منخدعاً، فالحالة الأولى مبنية كما يلي:

المتكلم خادع (الساردة) والمخاطب (المتلقي) غير منخدع

أما الحالة الثانية هي: المتكلم خادع (الأسد)، والمخاطب منخدع (الفحام).

والحالة العامة: المتكلم (الفحام) غير خادع ⟵ المخاطَب (المتلقي) غير منخدع.

وعليه يمكن القول بأن هذه التحويلات السردية سمحت للمتلقي -الطفل- بمصاحبة الأفعال السردية عن طريق مشاركة الشخصيات جملة تلك الأفعال، دون إهمال ما لذلك من أثر نفسي بالغ الأهمية في تثبيت القيم التربوية المسطرّة كأهداف مبدئية قبل صوغ المتن الحكائي.

وإذا كانت قصة الفحّام والأسد قد أتاحت فرصة التعرف على مثل حالات التخاطب تلك بناءً على الصيغة الاستهلالية المذكورة، فإن عبد الحميد بن هدوقة وعبر نفس الصيغة تقريباً أتاح لمثل هذه الحالات الظهور، وعبر صيغة "في الزمن الماضي" ممّا يبين أن هذه الصيغ الاستهلالية ذات تأثير مباشر في السياق السردي حيث:

1- تسمح بتنويع حالات التخاطب.

2- تساعد على توجيه الكلام ضمن الخطاب.

3- تؤثر بالضرورة على مستوى الوعي النفسي للمتلقي وتكوّن نقطة وعي تحزّر قرائي.

4- تهيأ لوظيفة السرد المزدوجة والمتمثلة في أن السرد وسيلة لإيصال الحكمة، في حين، ووسيلة لحجبها في أحيان عدّة على حسب مقتضيات السياق السردي، وتتمثل هذه الحكمة في التوصل إلى المنفذ أو الحل، أو الوقوف دونه من خلال السرد.

وتلخيصاً لما تم ذكره، تعمل صيغ الاستهلال السردي على تكييف المسار التركيبي للبنية القصصية ذلك أنها تشكل جزءً من تلك الأجواء النفسية التي تعين المتلقي على استيعاب الخطاب. وقد أوضحت استخدامات تلك الصيغ تباين المؤلفين في طرائق نسجهم النص القصصي.

وإذا كانت صيغ الاستهلال السردي قد أثرت بطريقة مباشرة في زمن السرد، والرؤية أو التبئير كما يسميها "جيرار جينات" فقد أوضحت السياقات القصصية أن مستوى التناوب بين الوصف والسرد والحوار... سمة غالبة على البنية القصصية في العالم الأدبي. وهذا ما بينته طبيعة السياق السردي التي أكدت أن طبيعة الأفعال تعزل الحاكي وتعطيه مشروعية الاضطلاع بالدور الرئيسي، كما أنها تعطي الطفل مقدرة تخييلية مصحوبة بالإمتاع الجمالي التي تحاول من خلالها الابتعاد بالعمل السردي عن الفتور الأدبي الذي يعمل على إفساد الذوق.

ويلعب مبدأ السياقية وهو أحد مبادئ المنهج البنيوي دورا هاما في توضيح ذلك، ويظهر ذلك من خلال موقف **تودوروف** إذ يقول: «من الضروري القيام بالدراسة السياقية وتدعيمها بسياقات أخرى اجتماعية وتاريخية»[1]. إذ أن بنية النصّ عنصر في بنية الكل الذي يمثله المجتمع فهو عنصر في بنية قائمة على الجدل بين الداخل والخارج.

وبما أنّ صيغ الاستهلال السردي جزء من السياق العام فهي تفرض تلك الجدلية ذلك أنّها وليدة الخارج الذي تدخّل في النص وأصبح جزءً لا يتجزأ من هذا الخطاب السردي.

وبما أنّ المنهج البنيوي يرتبط بالشكلية وتوضيح النماذج الأوليّة وإثبات تفردها واستقلاليتها[2] فإنها قد كشفت من خلال صيغ الاستهلال السردي ما يلي:

1- صيغ الاستهلال السردي نماذج خاصة منتظمة مؤثرة في بنية الخطاب.

1- الزواوي بغورة، المنهج البنيوي، ص: 125. نقلا عن: تودوروف، مجلية الفكر العربي، ع: 40، ص: 19.

2- الزواوي بغورة، المرجع نفسه، ص: 19.

2- خصائص هذه النماذج توضّحت من خلال تماثليها في البنية السياقية مبينة من خـــلال النسقية وعلاقات التبديل والتحويل ضمن هذه الأنساق الثابتة أحيانا والمتحوّلة أحيانا أخرى.

3- تمثّل جزءً من التدرج الأساسي الذي يعطي صفة الطبيعة التكاملية عبر تلاحمه مع بقيـــة الأجزاء.

1- أنواع الأشكال السردية في قصص الأطفال

توطئة:

فصّل جيرار جينات بشكل مستفيض موضوع الصيغة في الخطاب السردي، حيث توصّل إلى تثبيت ثلاثة أنواع من الخطابات هي:(1)

1- الخطاب المسرود. 2- خطاب الأسلوب غير المباشر 3- الخطاب المنقول المباشر

وينصب هذا التصنيف في الدراسة الشعرية (Poetics) للصيغ، بينما ذهب "نورمان فردمان" "**N. Fridman**" بعد أن هضم جميع محاولات سابقيه حول مفهوم الرؤية وانقسام الأشكال السردية إلى الحديث عن الضمائر التي يستعين بها الراوي أثناء الحديث إلى القارئ، لكونها: «تحدد موقعه بالنسبة للأحداث والوسائل والشخصيات التي يستعين بها أيضاً أثناء السرد، والمسافة التي يضعها بينه وبين القارئ وأحداث الرواية».(2)

وإذا كانت هذه الضمائر قد ظهرت نتيجة توالد مجموعة من الدراسات بين المدارس المختلفة فقد فرضت نفسها كمصطلحات ثم كأداوت إجرائية في الأعمال القصصية والروائية، فهي تجعل الكتابة الفنية لعبة لغوية يعد السارد من خلالها في إعداد المحكوم عليهم بالتأرجح في استخدام هذه الضمائر.

أ- السرد بضمير الغائب:

وهو أكثر الضمائر شيوعاً بين السرَّاد ، وقد سبق التلميح إليه من خلال بنى الاستهلال السردي، والتي اعتمدت على سرد ما كان، لتستر هذا السارد، وتجعله يختفي في غياهب هذا العمل الحكائي، ولا يكاد يظهر منه إلا دور الناقل الرسمي للوقائع، لذلك فإن استعمال هذا الضمير بالذات

1- ينظر: عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي –مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة–، المركز الثقافي العربي، ط:1، حزيران، 1990، ص: 146.

2- عبد الله إبراهيم، المرجع نفسه، ص: 166.

ظلّ ولوقت طويل أبرز الضمائر السردية في الأعمال الروائية والقصصية العربية، ولا يعــدّ التســتّر والتخفّي السبب الوحيد في شيوع استخدام هذا الضمير، بل هناك أسباب أخرى أهمها:[1]

1- أنه وسيلة يمرر عبرها السارد أفكاره وأيديولوجياته وآراءه وتعليماته دون أن يبدو تدخلــه مباشرا.

2- يجنب السارد الوقوع في فخ "الأنا" والذي يجعل البعض يتوهم أن العمــل ســيرة ذاتيــة وحسب.

3- أن استعمال هذا الضمير يضع بيد السارد زمام العمل الحكائي، ويجعله عليماً بكل شيء: شخصياته، أحداث العمل،... «وهذا ما يجعله يتّخذ موقعا خلف الأحداث التي يسردها»[2]

4- يجعل هذا الضمير المتلقي يعتقد أن ما يحكيه السارد قد وقع فعلا، وهذا إجــراءً للخدعــة السردية التي أداها اللغة، وتمثلها الشخصيات، لذا فإن استبعادنا وجود قاص أمر وارد أو أن هذا النص موجود، لكنه مجرد وسيط بين المتلقي والأحدوثة المحكية.[3]

وقد توقف عند ضمير الغائب وحلّله تحليلا جماليا وفنيا وسردياً "**رولان بـــارث**" (**R. Barth**)، فكأن "الهو" لدى "رولان بارث"، الرواية نفسه، فهو منشط للسرد وهو الدافع له، والــدال عليــه والمجسّد لمكنوناته، إذ يمثل الشخصية، وهي تنهض بالفعل، بالتأثر والتأثير، وبالعطاء والتعاطي...[4]

ويعتبر سمير المرزوقي وجميل شاكر هذا الضمير نمطاً تقليدياً للسرد ويطلقان عليه اسم الســـرد التابع (**Narration Ultérieure**)[5]، كما يربطان بين هذا النمط السردي والصيغ السردية، ويقدمان مثالا على ذلك للصيغة: "كان يا ما كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان"

إن هذا الربط في حقيقة الأمر يوضح التكامل الذي يفرضه السّرد إذ أن الانطلاق بصيغة سردية ما يجعل المتلقي يفهم توجه السارد، أو على الأقل يضعه أمام الصورة الحقيقية للعمل الحكائي.

1- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد–، ص: 177.
2- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص: 178.
3- ينظر: عبد الملك مرتاض، المرجع نفسه، ص: 179.
4- ينظر: عبد الملك مرتاض، المرجع نفسه، ص: 180-181.
5- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص: 101.

وهذا ما تبيّن من خلال صيغة "كان يا ما كان..." والتي يقوم الراوي من وراءها أو من خلالها بذكر أحداث حصلت قبل زمن السرد ويروي أحداثا ماضية بعد وقوعها.

وفي محاولة لربط هذه الضمائر ببنى الاستهلال السردي التي تكشف بطريقة مباشـــرة موقـــع السارد من الحكاية، يمكننا القول بأن معظم القصص المنتخبة للدراسة، قام السرد فيها علـــى ضـــمير واحد هو ضمير الغائب. ومن تلك القصص، قصة "الملك سرحان" التي ينقل فيها السارد مجريـــات أحداثها على لسان جدّه، يقول: «يحكى في قديم الزمان أن صديقين يدعيان سرحان وشعبان كانت تربطهما صداقة وطيدة وإخلاص شديد، وجاء ذلك اليوم الذي انقلبت فيه هذه الصداقة إلى عـــداوة وانتقام حين خدع أحدهما الآخر...»[1]

ويوضح هذا المقطع السردي الذي يتخلله بعض الوصف للإطار العام لأحـــداث وشـــخوص القصة والعلاقة التي تربطهما، ويهيأ هذا المقطع أيضا مضمون القصة في ذهن المتلقي ليدرك أن هناك خادع ومخدوع، أي معتدٍ وضحية، وتتكشّف رؤى الحكاية بعد ذلك بتحريك وقائعها ودوران عجلة الأحداث.

وحاول السارد تجنب الوقوع في فخ الأنا حيث ابتعد تماما عن مجريات القصة، وكـــان مجـــرد وسيط بين الجد -الراوي- والمتلقي -الطفل-.

كما يظهر من خلال سرد الجدّ لمجريات القصة معرفته بنية شعبان المبيتة للتخلّص من صـــديقه وكأنه افتعل قصة سفرهما لينفذ شعبان مخططه الشرير، يقول: «دهش سرحان من هذا الأمر العجيب، ولم يكن يتوقع بأن صديقه يضمر له الحقد»[2] وعليه فإن السارد يعلم بالشر الذي يخفيه شعبان خلف ستار التودّد والصداقة الزائفة، ولكي يجعل السارد قصته منصفة لقوى الخير ويبلغ القيمة الأخلاقيـــة والتربوية المرصودة منذ البداية جعل قصته ذات نهاية منطقية مناسبة، حيث طرح أمام المتلقي قصـــة ضمنية، جعل فيه سرحان يدا عليا تملك القرار فأصبح على ضوءها ملكاً، وما إن حانـــت فرصـــة الانتقام من شعبان حتى استغلها الاستغلال الأمثل. ويقدم السارد لهذه الفرصة قائلاً: «وهكذا تـــوّج سرحان ملكاً على المدينة، وبدأ ينظم شؤون القصر ويحكم بالعدل بين الناس، ومضت عدّة أيام حتى

1- ابن يوسف عباس كبير، الملك سرحان، ص: 03.

2- ابن يوسف عباس كبير، المصدر نفسه، ص: 06.

حدث ذات مرة إلقاء القبض على شرير أساء معاملة تاجر عجوز في سوق المدينة وذلك من طـــرف الجنود وقادوه إلى الملك ليحاكمه».[1]

وكانت النهاية كذلك عرضاً سردياًّ وصفياً لما حدث بعد أن قضى سرحان بحكمه على هـــذا الشرير الذي اكتشف بأنه صديقه القديم شعبان «وشاءت الظروف أن ينال الصديق الماكر جـــزاءه الذي جره عليه خبثه. أما سرحان الملك فقد عاش عيشة هنية، لينعم بالسعادة والحياة الكريمة»[2]

ويلاحظ من خلال هذه القراءة لقصة "الملك سرحان" ما يلي:

أ- أن السرد وفق ضير الغائب يبنى على مجموعة من المسببات تعتبر أداة فاعلة في دوران عجلة الأحداث، ولا تتوقف تلك المسببات عند حدود السرد بل تستخدم الحوار والوصف أداة لذلك فهذه العناصر تتكاتف مجتمّعة لتوضيح الضمير المستخدم أثناء السرد.

ب- أن السارد التزم الحياد و لم يتدخل بمجريات القصة البتّة، واكتفى بنقلها.

ج- أن السارد هو نفسه المؤلف الأول للقصة، وقد افتعل جملة من القصص أو المسببات جعلته يتوارى خلف الأحداث والشخصيات أثناء السرد، وتتمثّل هذه القصص في:

1- قصة أن السارد قد سمع هذه الحكاية من طرف جدّه حيث قال في بداية القصة: «حـــدّثني جدّي ذات مرة قال...»[3] وتبين هذه الجملة موقفا سرديا يعطي مساحة للتخيل، فالطفـــل يتتبـــع جزئيات العمل مصاحباً هذا التتبع بآليات الوعي والإدراك والتخيل وغيرها من العمليـــات النفســـية والذهنية المختلفة.

2- رحلة سرحان وشعبان ثم افتراقهما والتي تعتبر مسببا للقصة النهائية.

3- قصة تولي سرحان سدّة الحكم.

د- ويلاحظ من خلال السرد القصصي أن عنصر الوصف ملازم للسرد، وسنعرض في المثـــال الآتي مدى تلازمهما في هذه القصة بالتحديد حيث قال السارد: «فأفاق سرحان من نومه مرتعشـــاً

1- ابن يوسف عباس كبير، المصدر نفسه، ص: 15.

2- ابن يوسف عباس كبير، المصدر السابق، ص: 16.

3- ابن يوسف عباس كبير، المصدر نفسه، ص: 01.

مندهشاً حين سمع هذا الخبر العجيب»[1] وتمثل هذه الجملة عرضاً لحدث تلقي سرحان خبر تولّيه الحكم، ووصفا لحاله أثناء سماعه هذا الخبر (مرتعشاً مندهشاً)، وقد خدم هذا العرض الوصفي السرد مرةً، وخدم أيضاً عنصر اللغة؛ إذ أن إلقاء خبر تولي سرحان الحكم جامداً لم يكن ليشبع السرد ويوفيه حقه، لذلك توفر العنصر النفسي المبنى على الوصف، ويبين ذلك أيضا وعي الكاتب بأهمية هذه التقنية التي استخدمها في مواطن مختلفة من القصّة.

وسارت على هذا النهج قصة "الفحّام والأسد" "لسور رحماني"، التي عرضت أحداث القصة وحركت مجريات وقائعها من خلال التواري خلف ضمير "الهو" إذ تقول في مَعرضِ قصتها: «نزل الفحام من على ظهر الحمار، فتسلق الشجرة، ثم أخذ يفرق الأغصان، وحلّ وثاق الأسد، وانطلق هذا الأخير، وقفز يجري، لكنه كان يعرج قليلا».[2]

وعلى هذا النهج أيضا سارت قصة النسر والعقاب لعبد الحميد بن هدوقة، قصة البنات السبع لمحمّد دحّو، شيخ الغابة لعائشة خريف، إلى اللقاء أيتها الشمس لآمنة روينة، قصة انتقام الفيل لقاسم بن مهنّي، العصفور الأسود لمصطفى محمد الغماري، "اللمسة الذهبية" "لعبد الحميد السقاي"، وعهد موسى الأحمدي نويوات إلى هذا الضمير لكون قصة "اللص والعروس" مستوحاة من القصص الشعبي الجزائري، وقد أشار إلى ذلك في مقدمة القصة أي في صفحتها الأولى بعد الغلاف مباشرة، وكأنه يعلن أن السرد هنا يكون خارجياً صرفا.

واعتمد محمّد دحّو على هذا الضمير في عرض وقائع قصة مرحبا بالسحابة رغم أنها مبنية على الرمزية ويشوبها بعض الغلو في تمويه الأحداث وتعميق عنصر الإيحاء الذي يناسبه السرد وفق ضمير المخاطب، لتحذو قصة عمير وصفوان حذو الأولى، لكنه أشهر في الثانية اعتماده على عنصر الحوار المكثف بين الشخصيتين الرئيسيتين في القصة عُمير بن وهب وصفوان بن أُمية.

وكذلك قصة ما بقي في الذاكرة لزبيدة لحرش، التي تعرضت فيها لهذا الضمير الذي يخبرنا بما كانت عليه حياة "أحمد" البطل، والشخصية الرئيسية في القصة، وقصة الطاف طاف والذئب الخطاف "لعبد العزيز بوشفيرات" الذي أعلن عن استعانته بهذا الضمير من خلال الصيغة التالية: "في سالف

1- ابن يوسف عباس كبير، المصدر نفسه، ص: 14.
2- سور رحماني، الفحام والأسد، ص: 04.

الأيام والأعوام". والأمر ذاته بالنسبة لقصة طاهر والطائر العجيب "لأحمد طاهري"، وقصة "مغامرات كليب" "لمحمّد الصالح رمضان"، وأخيراً قصتي "القضبان الذهبية" لأحمد بودشيشة، و"ابن الشـــهيد" لمحمّد دحّو. بذلك يتبين أن ثماني عشرة قصة من أصل عشرين عمدت إلى استخدام هـــذا الضـــمير، ولعلّ جنوح هؤلاء المؤلفين إليها بالذات يدل على ما يلي:

1- ملائمة هذا الضمير للعناصر الفنية خاصة عنصر الصدق، الذي يحيل السارد بريئاً من كل ملابسات القصة ومجرياتها.

2- أسهل في التفريق بين زمن الحكاية Temps De l'histoire وزمن السرد Temps De Récit.

3- فيه تسهيل للمتلقي الصغير، إذ يتلقى الحدث دون أدنى تعقيد تفرضه ضـــمائر أخـــرى. يتناسب وبنى الاستهلال السردي المتمثلة في صيغتي "في قديم الزمان"، و"ذات يوم" وكان الأمر أهين بالنسبة لمن لم يتقيد بصيغة الاستهلال السردي من المؤلفين.

ب- السرد بضمير المتكلّم:

وهو ثاني الضمائر أهميّة، وقد ظهر هذا الضمير كشكل سردي في حكايات ألف ليلة وليلة على لسان صاحبتها "شهرزاد" والتي كانت تستخدم صيغة "بلغني" فتعزو السرد لنفسها.(1)

وتظهر براعة هذا الضمير فيما يلي:(2)

1- إذابته المدهشة لعنصر الزمان في السرد خاصّة بين الشخصية والسارد والـــزمن، فيتخـــذ السارد لنفسه دوراً يصبح من خلاله عنصراً مركزيا ومحورياً في العمل القصصي.

2- إنه مقبل ومتجّه نحو الحاضر، أو الماضي أو الماضي القريب، فهو دائري أو حلزوني.

وتفرض جمالية استخدام هذا الضمير جملة من العناصر الفنية التي تبيّن أنّه:(3)

1- يدمج روح الرواية في روح المؤلف فيذيب الحواجز الزمنية بينهما.

1- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد-، ص: 184.

2- ينظر: عبد الملك مرتاض، المرجع نفسه، ص: 184.

3- ينظر: عبد الملك مرتاض، المرجع نفسه، ص: 184-185.

2- يجعل المتلقي يتوهّم أن المؤلف أحد الشخصيات التي تقوم عليها الرواية، وهذا مـــا يجعـــل المتلقي ألصق بالعمل السردي.

وعليه فإن ضمير "الأنا" يحيل إلى مرجعية جوانيّة أي السرد الداخلي **(Narration intérieure)** في حين أن "الهو" يحيل إلى مرجعة برانيّة.

ويضيق ضمير "الأنا" أمام السارد فلا يصبح بالضرورة عليماً بكل ما هو آن، شأنه في ذلك شأن الشخصيات الأخرى، فيصبح هذا السرد استطلاعيا، لذلك فإن "جيرار جينات" يسمي الراوي فيما يحكي راوٍ متماثل حكائياً (**Homodiégetique**)[1]

ويسميه أيضاً سمير المرزوقي وجميل شاكر السرد الآني (**Narration simultanée**): «ويقصد بهذه التسمية علاقة زمن السرد بزمن الحكاية وفق هذا الضمير، وأنهما يدوران في آن واحد».[2]

ويظهر استخدام هذا الضمير في قصة "العشبة النافعة" "لقاسم بن مهنّي"، حيث أن هذا الراوي -السارد- أخذ لنفسه دوراً داخل القصة، وهو دور الطبيب الذي يمثل دوراً محورياً إذ أنه البطل الحقيقي الذي اكتشف في النهاية سرّ العشبة النافعة.

ويربط هذا البطل العمل القصصي بتواصله مع جميع أطراف القصة من شخصيات ثانوية وأحداث، وعقدة وحلّ... فأصبح الراوي الطبيب يتلقى مجريات القصة دون علم مسبق بها، نأخذ على سبيل المثال تلقيه نبأ شفاء المريض الذي يئس هو ذاته من علاجه. و لم يكن ليعلم بهذا الخبر لو أنّه لم يعرّج على ذات القرية. إذ قال والد الفتى عند لقائه الطبيب: «فتحسنت حالته بعض التحسّن، وما زال يتدرّج إلى كمال العافية إلى أن عادت صحته وأصبحت كما ترى».[3] وما فَتِئَ يعرض حكايته حتى وصل بنا في آخرها إلى أنّه تعرّف من خلال هذه الرحلة على العشبة التي كانت سببا في شفاء المستسقى. وما يلاحظ أن هناك بعض الانزياحات السردية التي سمحت لضمير المخاطَب بالظهور أثناء سرد القصة ومن ذلك انتقال السرد من الطبيب ليحل الوالد –السارد الثاني- محله في السرد، لكن الطبيب عاد إلى إحالة السرد إلى نفسه لاستكمال وقائع القصة ووصولاً إلى النهاية المطلوبة.

وأخذ الكاتب عينه –بن مهنّي- يسرد على لسان "ابن بطوطة" الشخصية الرئيسية في قصة "سائح في الهند"، وقائع رحلته المضنية هو وجمعٌ أرسل معه بتكليف من الوالي، فكان أن أخذ ابن بطوطة السارد مهمة عرض الأحداث قائلاً مثلاً:

1- ينظر: عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص: 187.

2- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص: 102.

3- قاسم بن مهني، العشبة النافعة، ص: 14.

«وكلّما نزلنا بقرية

أو مدينة قدّم لنا أميرها الطعام ولّما

انتهينا إلى مدينة كول بلغنا أنّ

بعض كفّار الهنود، حاصروا مدينة

الجلاّلي...»(1)*

وما ساعد ابن بطوطة السارد على إيعاز السرد بضمير المتكلم استخدامه لصيغة بلغنا وهي الصيغة الألف ليلية التي استخدمتها شهرزاد.

ج- السرد بضمير المخاطب:

وهو ضمير معقّد إلى حدٍّ بعيد، يتّصف بالطولية، وهو متشعّب يتجه تارة نحو الماضي القريب وأخرى نحو المستقبل القريب، أي يتقدم ويلتفت إلى الوراء، لذا تتجاذبه جميع الأزمنة.(2)

وتعود ندرة استعمال هذا الضمير في الروايات والأقاصيص العربية إلى صعوبة التحكّم فيه، فهو لا يتمطط إلا بتمطط جزئيات الحكاية، ولا يبقى ساكنا إلا بسكونها. لذا فإن استخدامه رهين بقدرة السارد نفسه على التحكم في هذه الجزئيات الحكائية وصياغتها صياغة سردية أو وصفية أو حوارية إذا لزم الأمر بشرط ألا تحط بقيمة العمل عامة.

ويطلق المنظرون الغربيون على هذا الضمير "ضمير الشخص الثاني" (**Pronom de deuxième personne**) وهذا على غرار ما جاء في مصطلحات نحاتهم، فهو لا يحيل إلى الداخل حتما لكنه يقع بين بين، يتنازعه الغياب المجسّد في ضمير الغائب، والحضور الشهودي الماثل في ضمير المتكلم، فهو إذاً:(3)

1- قاسم بن مهني، سائح في الهند، ص: 05.

*- تمّ تقديم النص بهذه الطريقة نظرا لاستخدامها في القصة وهو استخدام فريد بين قصص سلسلة مكتبتي

2- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية -بحث في تقنيات السرد-، ص: 188.

3- ينظر: عبد الملك مرتاض، المرجع نفسه، ص: 192 نقلا عن: M. Butor, Déclaration, Le Figaro Littéraire du 07/12/1957

1- يتيح للمؤلف وصف وضع الشخصية.

2- يتيح للمؤلف وصف الكيفية التي تولد اللغة فيها.

لذا يمكن القول بأن الطبيعة الصعبة لهذا الضمير جعلتنا لا نجده ضمن الأنماط السردية المتاحة في قصص سلسلة مكتبتي إن لم نقل قصص الأطفال عموما، لأن هذا النوع من السرد يشترط أن يكون السارد بارعاً في تفكيك جزئيات الحكاية وتحريك عناصرها المختلفة من حوار ووصف وما إلى ذلك من العناصر الفنية التي لا تنفصل عن البنية العامة للنص.

ويتوضح مما سبق ذكره أن علاقة السارد بعمله الحكائي تتجسد من خلال الضمائر الثلاث المذكورة، والتي تؤكد تلاحم العناصر الفنية للعمل القصصي. كما أن تحكم هذه الأشكال بزمنية الخطاب يطرح أمامنا جملة من البنيات المميزة للعمل السردي تمثل فعلاً تميز العمل القصصي عموماً، وتوضح أيضاً أهم البنيات السردية في العمل القصصي الموجه للطفل، وهذا ما سيتم التركيز عليه في المبحث الموالي.

2- بنيات السرد وعلاقتها بالأشكال السردية:

أ- مكونات القصة والخطاب:

بما أن السرد يتمتع بتعدديته، فقد باتت آليات الحكي في القصة الواحدة متعـــدّدة بالضـــرورة، فالسرد باعتباره قصة وخطابا يميزانه عن بقية السرود حيث يمنحانه طابعاً جديداً يطلق عليه الحبكـــة الحكائية في العمل القصصي والتي ترتبط بالقصة والخطاب معاً.

وبما أن الخطاب يشتغل على القصة فإن عناصره غير قابلة للتجزئة، وهذا ما عبّر عنه "جـــيرار جينات" قائلاً: «إن المعاني الجوهرية للسرد والخطاب المحدّدة هكذا لا تكاد تُوجد أبداً بشكلها الخام في أي نص من النصوص، فهناك في كافة الأحوال تقريبا نسبة من السرد متضمنة في الخطاب ومقدار من الخطاب في السرد»[1] فالقصة لا تكون مميزة بمادتها الحكائية فحسب بل لابد أن يكون لها تصميم خاضع لنظام ما يعرف ببنية القصة أو حبكتها المتمثلة في: التمهيد — العقدة (التأزم والاضطراب) — الحل (النهاية أو لحظة الإشراق) فالقصة والخطاب: «كتلة متجانسة مصاغة صوغاً فنياًّ».[2] والرواية لا تكون مميزة في نظر "و. كيزر" "**Wolfgang Kayzer**" إلاّ إذا كان لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية.[3]

وتتمثل طريقة القصّ التقليدي هذه في المنظور البنيوي الذي عبّر عنـــه كلـــود بريمـــون عـــبر نموذجين:[4]

منفعة يسعى إليها
- عملية التحسين
  - تحسين يتم الوصول إليه
  - تحسين لا يتم الوصول إليه
- انعدام التحسين

ضرر محتمل
- عملية الضرر
  - ضرر يحدث الفعل
  - ضرر يتم تفاديه
- انعدام الضرر

1- حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط:2، 1993، ص: 40.

2- عبد الله إبراهيم، المتخيّل السردي، ص: 80.

3- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 46.

4- صلاح فضل، النظرة البنائية، دار عالم المعرفة، القاهرة، (د.ط)، 1992، ص: 416.

فتطور الحكي وفق هذه الطريقة لا يمضي دائما في شكل خط أحادي فقد يحصل تداخل بين مسارين متعارضين. ومن هنا نلاحظ تسلسل الأحداث في القصة ليس اعتباطياً، إنما يخضع لمنطق دقيق، حيث يشكلّ انتقال الأحداث من حالة إلى أخرى تمفصلات في البنية نعرف بواسطتها كيف ندرك البنية الأدبية للعمل الأدبي، أو كما قال تودورف: «الإمساك بضرب معين من النظام Order المتحكم في هذا العمل».[1]

وعلى هذا الأساس تمّ رصد أربع بنيات سردية يتم من خلالها مقاربة النصوص، ومن خلال تطبيقها على قصص الأطفال سنلاحظ أن بعض هذه البنيات لا يمكن تطبيقها نظرا لصعوبتها وعدم ملاءمتها للمتن الحكائي الموجه لهذه الفئة، على أنه تمّ أخذ المصطلحات من موسوعة المصطلح النقدي[*]

1- البنية الهرمية (المثلثة):

وهي البنية الأكثر هيمنة على الفن القصصي،[2] حيث تعتمد نظام التتابع "**Enchaînement**" في الزمان، ويقول محمد رشيد ثابت حول هذه البنية: «تتابع حكي قصص متعدّدة أو أحداث كثيرة بانتهاء أي واحد منها يبدأ الثاني وهكذا».[3] وتتسم القصص التي تخضع لنظام التتابع بخضوعها لمنطق السببية، حيث يكون السابق سبباً للاحقه، واللاحق نتيجة لما سبقه، وهكذا حتى تتحدد المتوالية التالية:

تحديد الهدف ←——— اتخاذ الخطوات المناسبة (أو عدم اتخاذها) ←——— التوصل إلى النتيجة.

والملاحظ أن هذه البنية الأكثر هيمنة على قصص سلسلة مكتبتي والتي يبلغ عددها: ثماني عشرة قصة، ذلك أن القصتين المتبقيتين تتسمان ببنية أخرى. والواقع أن هذه البنية تنقسم إلى بنيتين تختلفان

1- تودورف، مقولات الحكاية الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، مجلة العرب والفكر العالمي، ع:10، ربيع 1990، ص: 66.

* - موسوعة المصطلح النقدي (د.م)، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ج3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:1، 1983، ص 526.

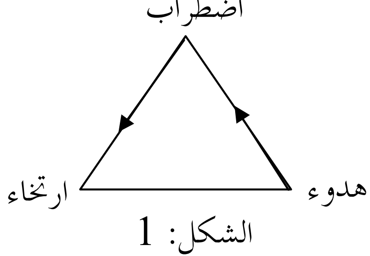
2- ينظر: عبد الله إبراهيم، المتخيّل السردي، ص: 108.

3- محمّد رشيد ثابت، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، الدار العربي للكتاب، ط:2، 1982، ص: 38.

اختلافاً جزئياً في المكانة التي يحتلها عنصرا: الاضطراب والهدوء في القصة، وهو ما يعرف عند توماشوفسكي Tomachofski بالحوافز الدينامية والحوافز القارة أي الهادئة.[1]

1-1- بنية هرمية تبدأ بالهدوء:

تبدأ فاتحة القصة هادئة ثم تسير أحداثها في خط متصاعد تدريجياً نحو التأزم والاضطراب ثم تعود إلى الهدوء والارتخاء عبر خط هابط. وهو البناء التقليدي في القص، والمعروف بــ: التمهيد – العقدة – لحظة التنوير. وما يميز هذه البنية أنها تنتقل من توازن إلى توازن آخر، فالهدوء الأول يشبه الثاني إلاّ أنهما ليسا متماثلين.



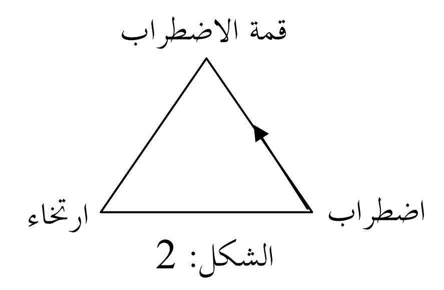
الشكل: 1

ونلاحظ أن هذه البنية مجسدة في أغلب قصص مكتبتي فلو قسناها مثلا ببنية نص "مغامرات كليب" لمحمد الصالح رمضان فإننا نلاحظ أن بناءها كان تقليدياً حيث انتقلت مجريات هذه الحكاية من التوازن إلى التوازن، حيث أن القصة تبدأ بسرد متتالية من الأحداث تبيّن من خلالها أن كليب يعيش في وسط هادئ، ثم ينتقل إلى الاضطراب عند اختفاءه وغيابه داخل الغابة، ثم يحصل التوازن والارتخاء بعثور الكلبة -الأم- على ابنها كليب لتتماثل لنا من جديد صورة الاستقرار والهدوء، لكن الهدوء الثاني لا يشبه أبداً الهدوء الأول لأنه نجم أساسا عبر كمّ الاضطراب المجسّد من خلال الخط المتصاعد للأحداث.

1-2- بنية هرمية تبدأ بالاضطراب:

وتبدأ هذه البنية باضطراب يتفاقم شيئا فشيئا، ثم تعود إلى الارتخاء، كما تتميز هذه البنية بخلوّها من التمهيد، إذ تضعنا مباشرة في قلب الأحداث المضطربة، وتمثل قصة مرحبا بالسحابة مستوى هذه البنية التي يزداد اضطرابها بوجود حوافز دينامية، ثم تعود إلى الارتخاء وهذا ما يجعل الوظائف غير مكرّرة.

1- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 46.



الشكل: 2

ففي قصة مرحبا بالسحابة لمحمّد دحّو يعرض أو يقدم القصة بحالة القحط والجفاف التي يعيشها الإنسان والحيوان على الأرض، ثم يبين تأزم الأوضاع بزيادة درجة الحرارة وموت الناس والحيوانات من جراء العطش والجوع الشديدين، ثم يمهّد للحظة الارتخاء عبر الابتهالات التي تطلقها الكائنات مجتمعة في سبيل الحصول على قطرة ماء، ثم يكون الارتخاء بأن تدّر عليهم السماء جميعاً برزقها وينساب الماء في الجداول والأنهار كسابق عهده.

ولعلّه من الحريّ بنا القول بأن السرد وفق ضمير المتكلم أتاح تماثل مثل هذه البنية التي لم تعتمد على التمهيد، كما لم يعتمد السارد على المقدمات والمسببات، وتركنا نتلقى الأحداث فأتاح الفرصة أمام تأزم الأوضاع وحصول الاضطراب في القصة.

وقد أشار تودورف في نفس البنية إلى مخالفة النظام (خرق النظام) الذي يعتبر من مميزات البنية الهرمية بنوعيها، وهي هنا لحظة التنوير وفك الاضطراب حيث يقول: «وسنقف الآن عند اللحظة الحاسمة في التتالي الخاص بالسرد، وهو حل العقدة الذي يمثل كما سنرى خرقاً حقيقياً للنظام الذي سبقه»[1]

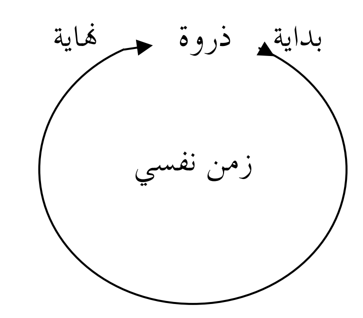
ومخالفة هذا النظام في القصة يتم عبر جملة السلوكات والتصرفات التي تقوم بها الشخصيات. أما الخرق داخل الخطاب فيتمثل في كيفية إبلاغنا بذلك السلوك، وبذلك عبر توقف الحدث الرئيسي عن التنامي وهذا النوع من المخالفات والخروقات متاح وبشكل واضح في قصص الأطفال وبالتحديد في قصص سلسلة مكتبتي.

1- تودورف، مقولات الحكاية الأدبية، ص: 67.

2- البنية الحلزونية:

وتأخذ شكل دائرة غير مغلقة، إذ تمثل بدايتها النهاية أو نهايتها البداية، ترتبطان بالزمن الحسيّ وما بينهما استبطان لما يعتمل أو يترسّخ في الذاكرة، فيهيمن عليها الزمن النفسي سواءً أكان استرجاعاً طويلا أو نوع من المونولوج.

ويتاح هذا الترسيم السردي والبناء الخاص في قصة ابن الشهيد لمحمّد دحّو حيث أن الاسترجاع الطويل لمجريات القصة الأم –بطولة الشهيد- تعتمد على هذا الخط وبقيت البداية والنهاية تمثلان لحظة التوتر وذروة العقدة الحكائية، إذا اشتدت خلالهما الدوافع الدينامية المبنية على كره الاستعمار، والتطلع إلى تمجيد الشهيد وإبراز مدى التمسك بالأرض والوطن، بينما يتنوع إيقاع هذه الحوافز على طول النص في الشريط المسترجع الذي يمثل مركز هذه الذروة السردية.



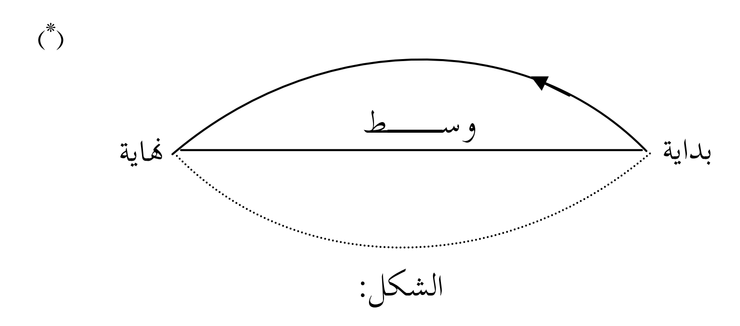
الشكل: 3

3- البنية الدائرية:

هي بنية تتكون من بداية – وسط – ونهاية. تخلو أو تكاد من الحوافز الدينامية، كما أنها تخلو من عنصر الاضطراب والتشويش الذي يؤسس العقدة، أو يكون هذا العنصر ضعيفا لا يؤسس العقدة ولا يؤثر في المجرى السردي الهادئ.

وفي حين تبدو هذه البنية بسيطة تكمن تلك الصعوبة التي تصل إلى عمق الأشياء، كما يطلق على هذه البنية (كل شيء – لا شيء)، فبساطة هذه البنية وهمية، فهي تعتمد على البنية العميقة فيها، وهذا الشكل الاستداري للبنية يوحي بانغلاقه وافتتاحه من جديد في آن، وما يميزها استقلال البداية عن النهاية كلحظتين منفصلتين، واندماجهما في البنية الحلزونية.

(*)



الشكل:

* – الأشكال الواردة في البنيات السردية استنفذت من دراسة نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط:1، 1987، ص: 497 وما قبلها.

ويمثل هذه البنية قصة "النسر والعقاب" "لعبد الحميد بن هدوقة" حيث تبدو بنيتها بسيطة، لكنها عميقة إذ أن الشكل الاستداري لبنية النص يميز استقلال البداية عن النهاية، فهي تبدأ باستقلالية الحدث الأول: حياة النسر المنفصلة والمختلفة تماماً عن حياة العقاب. ويمثل الوسط تعارف كل من الحيوانين على حياة الآخر ونمط عيشه ويخلو وسط الحكاية من عنصر الاضطراب والتشويش ولا يؤثر بالمجرى السردي الهادئ.

فالبداية إذا لحظة منفصلة تماماً عن النهاية، واندماج اللحظتين يكوّن البنية الحلزونية لهذا النص السردي المنفرد بين قصص سلسلة مكتبتي.

2- البنية المستقيمة (اللابنية):

وهي بنية متحرّرة تماما من نظام الشكل المعروف في القص، ويطلق عليها البنية الحديثة «حيث تكون الفكرة مسيطرة من البداية للنهاية المفتوحة غالبا، دون ذروة أو تحلٍ ويطلق عليه Flat Story»[1]

إن هذه البنية المستقيمة بلا بداية ولا عقدة ولا تنوير، وهي أكثر البنى حداثة وتحرّراً، إذ تصوّر الحياة النفسية والمحتوى الذهني للعقلية. وبنية كهذه دعت إليها ضرورة البحث عن الأشكال السردية الجديدة، والهروب من الأنماط الثابتة، إلى ما هو أكثر انطلاقا وتحرّراً، فكاتبها يصوّر ذهن الشخصية وما يدور فيها من ذكريات وتخيلات وأحلام...، وهذه الأشياء تجري بحرية في الذهن، فهو يتناول الحياة النفسية للأفعال العضوية الخارجية. والسؤال الذي يتماثل في هذه البنية هو: كيف تفرض هذه البنية النظام على عدم النظام؟.

إن الفرق بين البنيات السابقة وهذه، هو الفرق ما بين النظام والحرية والفوضى، فالبنيات السابقة ترتبط بالزمن الحسّي لذا نجدها متماثلة في قصص الأطفال وبطواعية ووعي كبيرين، وإن ارتباطها بالزمن الحسّي يجعلها تتخذ هذه الأشكال، مثلثة، حلزونية، دائرية، في حين تتحرر هذه البنية المستقيمة من الشكل الخارجي لتبحث عن بناء داخلي، إذ أن هذا البناء يختلف من كاتب إلى آخر لأنه ضروري لتماسك العمل الأدبي.

1- هالي بيرنت، كتابة القصرة القصيرة، تر: أحمد عمر شاهين، كتاب الهلال، دار الهلال، ع:547، يولية، 1996، ص: 07.

والملاحظ حول بنية القصة أن نوعية الزمن المهيمن عليها غالبا ما يحدّد نوعية بنيتـــها، فمـــثلاً النصوص التي يسيطر عليها السرد العمودي (الزمن النفسي) عادة ما توظف البنيات الحديثة كالبنيـــة المستقيمة، والدائرية والحلزونية، بينما النصوص التي تخضع للبنية التقليدية (الهرمية) عادة مـــا تكـــون خاضعة للسرد الأفقي أي الزمن الحسّي المتواصل.

وبما أن قصص الأطفال تجنح إلى البساطة وعدم التعقيد فإننا نلاحظ أنها في معظمها ذات بنيـــة تقليدية (هرمية) إذ تتيح هذه البنية بالنظر إلى نوع النص، وبنية الخطابات:

1- تقديم الأحداث المفردة بترتيب كرونولوجي بسيط.

2- تتابعها -الأحداث- لا يأخذ طابعاً متكرّراً في النص.

3- تعتمد في معظمها على الابتداء بوضعيات إما هادئة أو مضطربة لكنها في الأخـــير تعـــود لتحقق التوازن المطلوب.

4- تبتعد عن الانغماس في العمليات الذهنية التخييلية فهي إما واقعية ثابتـــة أو مبنيـــة علـــى افتراضات تخضع لسمات القصص ومنطق السببية.

ب- علاقة بنيات السرد بالأشكال السردية:

وتبرز في ختام هذا المبحث نوع من العلاقة تربط بين البنيات السردية وأشـــكال الســـرد، إذ لاحظنا من خلال عرض الأشكال السردية أن أغلب قصص سلسلة مكتبتي مؤسسة وفـــق ضـــمير الغائب، وقد أتاح هذا الضمير من خلال مجموعة القصص المنتخبة معرفة أن الحكي وفق هذا الضمير أتاح خطّاً صاعداً نحو التنوير، وأن معظم أحداث تلك القصص كانت مبنية على نظـــام التتـــابع أو خاضعة لمنطق السببية في ترتيب الأحداث، وهذا راجع إلى نوعية المتلقي الذي لا يستطيع وفق آليات القراءة المحدودة والمتاحة له الانغماس في الطبائع المجردة أو الأخيلة المبنية على الرمـــوز والـــذكريات والأحلام، وكلما كانت الأحداث أكثر منطقية كلما أتيح له فرصة التواصل مع النص والعيش وفـــق أحداثه وتطوراته، بصرف النظر إذا ما كانت هذه البنية تبدأ باضطراب أو بهدوء، يكفي أنها مؤسسة على فاتحة (تمهيد) – وسط – ونهاية، وكل منها أي هذه المراحل مبينة على نظام يتقـــدم بتكثيـــف متصاعد.

كما يظهر تأثير السرد بضمير المتكلم في تحويل البنية من هرمية إلى تقليدية إلى حلزونية وذلك دليل قاطع على أنه يمكن لأي بنية من البنى الثلاث: الهرمية، الدائرية، الحلزونية من تنظيم المادة الحكاية وتفعيل بنية السرد، ذلك أن بنية السرد في نص ابن الشهيد لمحمّد دحّو لم يعانِ من اختلالات، بل ظلّ متوازناً بالرغم من التقطعات الزمنية الحاصلة ووقف النهاية عند نفس البداية وهي تعميق الإحساس بالوطنية والانتماء وما زاد من تفعيل ذلك الرمز استخدام شخصية الأم التي تؤكد هذا الإحساس، وهذا ما أراده محمّد دحّو من خلال عرض مجريات القصة.

وإذا ما كانت الأشكال والبنى السردية قد تكاتفت مع عوامل أخرى مساعدة على تكوين بنية نصية قصصية خاصّة موجهة للأطفال، فإن لها علاقة مباشرة بعنصر أخير هو الزمن وهذا ما سيتم الحديث عنه في الفصل الرابع والأخير من هذا البحث.

-1- الزمن السردي وتنوع الأنظمة الزمنية في قصص الأطفال

توطئة:

يرى بعض المنظرين للرواية أنها فن التلاعب بالزمن، وعلى هذا الأساس تتوضح جملة من الميزات تبرز خصوصية الخطاب الروائي.

وفي هذا الإطار يوضح "جيرار جينات" ثلاثة أنماط من العلاقات الزمنية التي تربط بين ما هو محكي وبين المادة الحكائية وهي:

الترتيب (L'ordre)، الديمومة (La durée)، التواتر (La fréquence) ويبين كل نمط من هذه الأنماط الترتيب الواقعي أو الحقيقي لتسلسل الأحداث في المتن الحكائي، والترتيب الناتج عن اختيار السارد الذي لا يخضع بالضرورة إلى الترتيب الطبيعي لأحداثها.

ويبين عبد المالك مرتاض أن مشكلة الزمن تطرح من خلال العلاقة القائمة، أو التشابك القائم بين زمنية الحكاية –الجنس السردي- وزمنية الوحدة الكلامية (الجملة).[1] وتعني الوحدة الكلامية هنا لدى الناقد سعيد يقطين المساحة النصية أو طول النص، ولإدراك زمنية النص من خلال فضّ التشابك الحاصل، يجب اتخاذ النقاط التالية:[2]

1- تحديد العلاقة بين الترتيب (L'ordre) الزمني للأحداث وتسلسلها في القصة.

2- تحديد العلاقة بين الفترات التي تستغرقها هذه الأحداث في الرواية (سرعة السرد) والمساحة النصيّة التي تقابلها في القصّة (طول النص).

3- تحديد علاقات التواتر (La fréquence) بين الحدث الواحد في الكتابة وتواتره في القصّة.

ويلاحظ من خلال هذا التحديد أن سعيد يقطين قد مارس ما نوّه إليه وبيّنه جيرار جينات ممارسة فعلية بحيث وضّح طريقة قياس تطورات أو اختلافات الزمن في الأعمال أو الخطابات الروائية والقصصية. ويكاد يتوضّح أيضا أن جملة "التحريفات" التي تقع على هذا الأساس أو التنقل كل ما هو

1- ينظر: محمد مرتاض، في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد-، ص: 219.

2- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي الزمني – السرد – التبئير، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط:3، 1997، ص: 76.

مادي ملموس إلى خطي أو لساني ناتجة عن الكتابة التي تفرض عند التعبير تتابعاً في الأفعال، حيث أنه لا يمكن عرض حدثان وقعا في نفس الوقت مرة واحدة، بل يجب عرض الواحد تلو الآخر على أن يشار إلى ذلك بعبارة، مثلاً: (في الوقت نفسه)[1]

ويمكن إجمال هذه المفارقات الزمنية من خلال البحث في تنوع الأنظمة الزمنية التي اتفق حولها المنظرون.

1- الترتيب:

أ- التوازن المثالي (Le parallélisme):

إن زمن السرد يخضع إلى ترتيب الأحداث وتسلسلها في القصة، لذا فإن تحديد المفارقة بين زمن السرد وزمن القصة يشمل النظر في مجموع العلاقات المترتبة عن ترتيب الأحداث وتواليها في القصة.[2] ويتم في هذا النسق الزمني التوازن بين زمني الحكاية والسرد، إذ أن الأحداث تتابع كما تتابع الجمل على الورق.[3] وكأن الأحداث في القصة مرتبة ترتيباً تصاعدياً ويكون آنذاك زمن الحكاية موازيا لزمن كتابتها، وينكشف ذلك إذ تؤول العلاقة بين الترتيب الزمني للأحداث وتسلسلها في القصة إلى تحديد ما يلي:

1- وضع نقطة انطلاق في العمل القصصي.

2- ترتيب الأحداث في الخطاب السردي بحسب ترتيبها في الحكاية.

وإذا ما اعتمد هذا النسق أصبح السرد متزامنا آليا أو لحظياً (La narration simultanée)[4] وفق الشكل التالي:

أ ←——— ب ←——— ج

1- ينظر: عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص: 146 نقلا عن: G. François A. Petijean :oP, cit, P : 70

2- G. Genette, Figuress III,sevil, Paris, 1972, P : 228.

3- ينظر: عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص: 148.

4- ينظر: عبد العالي بوطيب، المرجع نفسه، ص: 149.

ولعلنا من خلال قصص الأطفال نجد أنفسنا أمام حقيقة ثابتة هي أن مستويات السرد في هذا الخطاب هي الموجِّه لمسار الزمن وتداخلاته، وحدوث مثل تلك المفارقات أو الاعتماد على التزامن الحدثي أو الالتزام به. فالسرد بضمير الغائب مثلا يفرض على السارد التقيد بنقل الأحداث الأصلية في الحكاية وتطويع الزمن السردي بشكل لا يختلف تماماً عنه في الحكاية، وبطريقة لا تكلِّف الطفل عناء الجري وراء تحديد معالم الزمن أو معرفة أصوله، هذا على أساس أنه بطريقة أو بأخرى يعلم أن مجريات هذه الحكاية أو تلك قد وقعت في زمن مضى وانقضى، وحصلت منها الفائدة في حينها فنقلت إليه دون التدقيق في مضانِّها. وإذا كان السرد بضمير الغائب يلبي ضالة الطفل ويوصله لما يروي ضمأه فقد اكتفى أغلب كتاب قصص سلسلة مكتبتي باعتماده أثناء السرد.

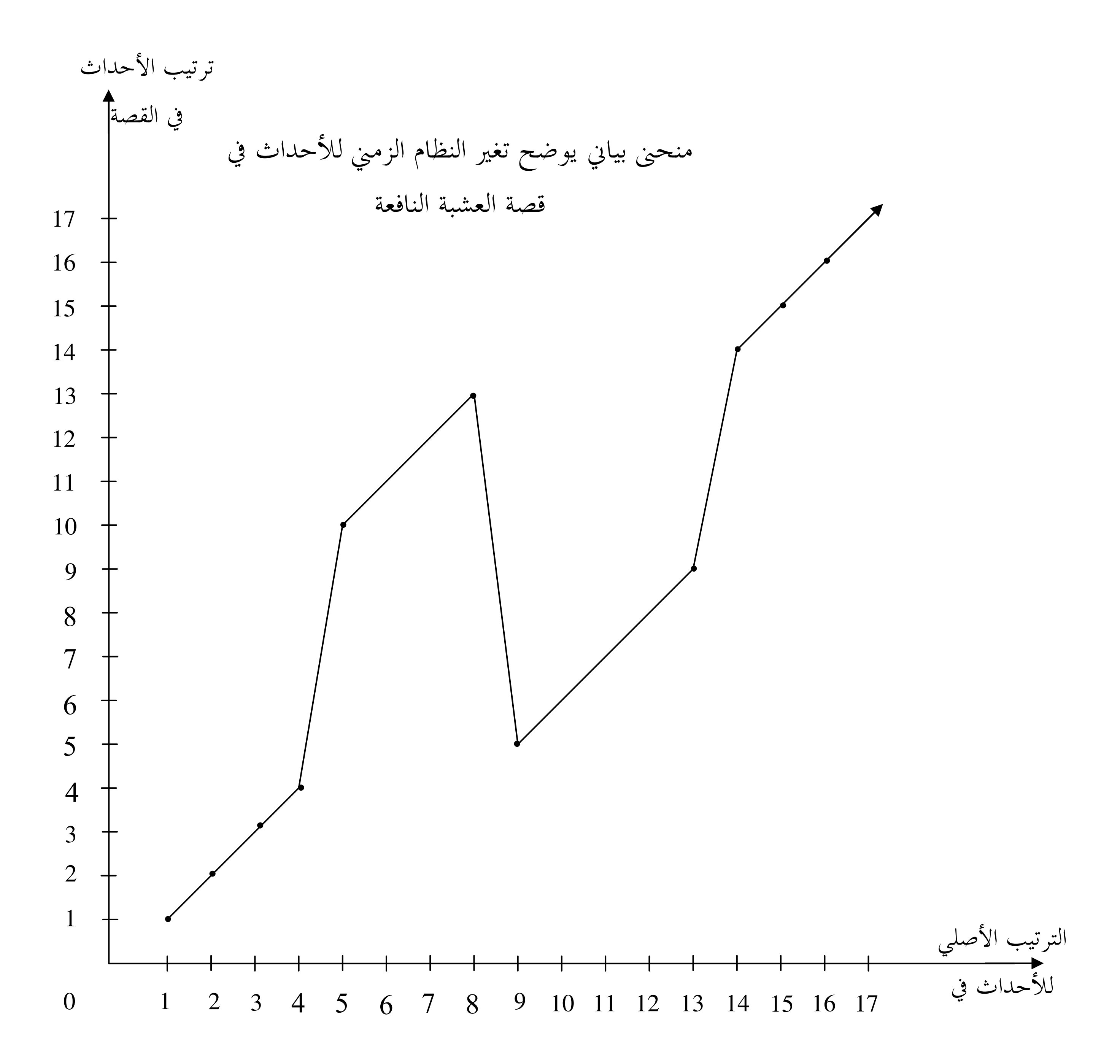
ولا يتاح لنا استيعاب هذا التوازن إلا من خلال عرض نموذج تطبيقي يوضح مدى تحكم السارد بزمام الزمن، ووقع الاختيار على قصة "العشبة النافعة" التي تمثّل السرد بضمير الغائب، والتي تحكي وقائعها مساعي الطبيب (الراوي) الحثيثة لاكتشاف دواء المستسقى.

ويظهر الجدول الموالي بعض الاختلافات الناتجة عن التلاعب الفني بالزمن الذي وإن اختلفت من خلاله بعض مجريات الأحداث في السرد فإنها بالضرورة وصلت إلى الخط المستقيم الذي يحدّده السرد وفق ضمير الغائب:

	الترتيب الأصلي للأحداث		ترتيب الأحداث في القصة
01	– خروج الطبيب في رحلة	01	– خروج الطبيب في رحلة
02	– بلوغه إحدى القرى	02	– بلوغه إحدى القرى
03	– محاولته معالجة المريض لكن دون جدوى	03	– محاولته معالجة المريض لكن دون جدوى
04	– مغادرته القرية بعد أيام	04	– مغادرته القرية بعد أيام
05	– سوء حال المريض أكثر فأكثر	10	– عودة الطبيب بعد سنة إلى القرية
06	– مرور بائع الجراد أمام بيت المريض	11	– إقامته بالقرية لأيام
07	– اقتناء المريض للجراد	12	– لقاؤه بوالد المريض
08	– إصابته بإسهال حاد	13	– معرفة قصة شفاءه
09	– شفاء المريض	05	– سوء حال المريض أكثر فأكثر
10	– عودة الطبيب بعد سنة إلى القرية	06	– مرور بائع الجراد أمام بيت المريض
11	– إقامته بالقرية لأيام	07	– اقتناء المريض للجراد
12	– لقاؤه بوالد المريض	08	– إصابته بإسهال حاد
13	– معرفة قصة شفاءه	09	– حصول الشفاء
14	– بحث الخادم عن بائع الجراد	14	– بحث الخادم عن بائع الجراد
15	– عثوره عليه	15	– عثوره عليه
16	– ذهاب البائع مع الطبيب إلى مواطن الجراد	16	– ذهاب البائع مع الطبيب إلى مواطن الجراد
17	– اكتشاف العشبة النافعة دواء المستسقى	17	– اكتشاف العشبة النافعة دواء المستسقى

من خلال الجدول تتكون لدينا مجموعة من الإحـــداثيات هـــي: (1،1)، (2،2)، (3،3)، (4،4)، (5،10)، (6،11)، (7،12)، (8،13)، (9،5)، (10،6)، (11،7)، (12،8)، (13،9)، (14،14)، (15،15)، (16،16)، (17،17).

ولتوضيح مسار الزمن في هذه القصة نستعين بالمحنى البياني الذي تُبنى من خلاله جملة من النتائج



1- أن الأرقام الدالة على ترتيب الأحداث تدل على ترتيبها الزمني الذي يحدّد نظام القصة ويظهر من حلال هذا التحديد أن الترتيب الزمني للأحداث في الحكاية لا يتطابق مع ترتيبها في القصة. فزمن السرد هو تصرف السارد في الحكاية بتقديم الأحداث أو استرجاع بعضها وزمن الحكاية هو تتابع للأحداث تتوالى منطقيا.

ولكون الزمن في الحكاية، وكما رأيناه في ترتيبه الأصلي يتطور وفق خطٍ مستقيم نحو المستقبل، أما الزمن في القصة فإنه لا يختلف عنه، وإنما توظيف تقنية الاسترجاع "Analépse" أو "الفلاش باك كوّنت تلك الاختلالات الظاهرة في المحنى البياني. لذا نقول "أن التوازن الزمني بين المحكي وترتيب الأحداث في القصة كان قد تحقق في قسم كبير منها أي بدايتها إلى نهايتها. ويظهر من خلال قصة العشبة النافعة وكأنها مركبة على النحو التالي:

1. خروج الطبيب في رحلة .... عودة الطبيب من الرحلة
2. بلوغه إحدى القرى .... سماعه لوقائع شفاء المريض
3. محاولته معالجة المريض .... بحثه عن بائع الجراد
4. ذهابه من القرية .... التوصل إليه
5. شفاء المريض بفعل الجراد .... وصوله إلى مواطن الجراد واكتشاف العشبة

وكأن الكاتب قد تعمّد بناء الحبكة على الوحدات والترتيبات الشكلية المتعلقة بالمناظر التي يقول عنها "روبرت همفري": «فقضيتا وحدة الزمان والترتيب القائم على المناظر تؤديان وظيفتهما بالطبع في ارتباط وثيق بوحدة الفعل أو الحبكة هذه»[1]

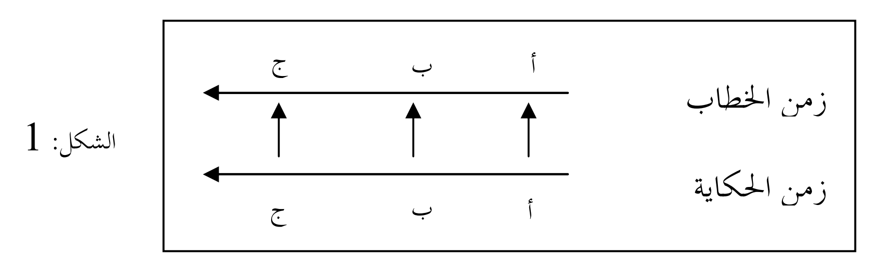
والحبكة مبنية على أساس اكتشاف العشبة النافعة التي جعلها الكاتب عنوانا للقصة.

والملاحظ حول بنية القصة أن نوعية الزمن المهيمن عليها غالبا ما يحدّد نوعية بنيتها، وهذا ما تبينه هذه القصة الخاضعة للسرد الأفقي أي الزمن الحسّي المتواصل الذي يبدو من خلاله التسلسل الزمني والسيي للنص. وهذا ما عبّر عنه روبرت شولز من خلال قوله: «إذا قدّم الحدث المفرد بترتيب

1- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، ط:2، (د.ت)، ص: 135.

كرونولوجي بسيط، فإن تنظيم الحوادث لا يفترض أية أهمية خاصة، ولكن إذا أعيد ترتيب الحدث في الزمان فإننا نواجه الحوادث من غير تتابعها الكرونولوجي – من خلال الاسترجاعات أو الحيل الأخرى»[1] وهذا ما حدث بالضبط في قصة العشبة النافعة لقاسم بن مهنّي.

وإذا ما أردنا التمثيل لإمكانات التوازن المثالي اللحظي الخالي من التقنيات المتمثلة في الاستباق "Prolepse" أو الاسترجاع "Analépse" نجد ضمن هذه السلسلة مجموعة من القصص مثل "اللمسة الذهبية"، "مرحبا بالسحابة"، "إلى اللقاء أيتها الشمس". وتتوضح هذه الترتيبات بأسهم عمودية، تربط بين سهمين أفقيين يعكسان زمني الحكاية والخطاب مما يتيح وجود الشكل التالي:



الشكل: 1

وينطبق هذا الشكل على مجموعة كبيرة من القصص لكن هذا الشكل السردي المبني على هذا النظام يجعل الرواية المكتوبة نصّاً بلا ذاكرة كما يسميه "ميشال بوتور" حيث قال: «إذا بذلنا مجهوداً قياسياً في اتباع النظام الزمني بدقة متناهية دون الرجوع إلى الوراء حصلنا على ملاحظات مدهشة وهكذا تستحيل كل عودة إلى التاريخ العام، وإلى ماضي الأشخاص الذين صادفناهم وإلى الذاكرة، وبالتالي إلى كل ما هو داخلي، فيتحول الأشخاص عندئذ بالضرورة إلى أشياء، ولا تعود رؤيتهم ممكنة إلاّ من الخارج، وقد يصبح متعذّراً حملهم على الكلام، وعلى النقيض من ذلك، عندما نستعين ببناء زمني أكثر تعقيداً، تظهر الذاكرة كأنما هي حالة خاصة من هذه الحالات»[2]

والحري بالذكر أن هذا النظام الزمني قد لاءم وبطريقة واضحة القصص المسرودة وفق ضمير الغائب والتي تسعى إلى نقل الأحداث مباشرة وتجعل الرؤية ممكنة من الخارج بالنظر إلى الفئة العمرية التي وجهت إليها هذه القصص فهي على العموم موجهة إلى الأطفال ما بين ثمانية واثني عشرة سنة.

1- روبرت شولز، عناصر القصة، تر: محمد منقذ الهاشمي، در طلاس، دمشق، ط:1، 1988، ص: 55-56.

2- ينظر: عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروئي، ص: 149 ميشال بوتور، مرجع سابق، ص: 98.

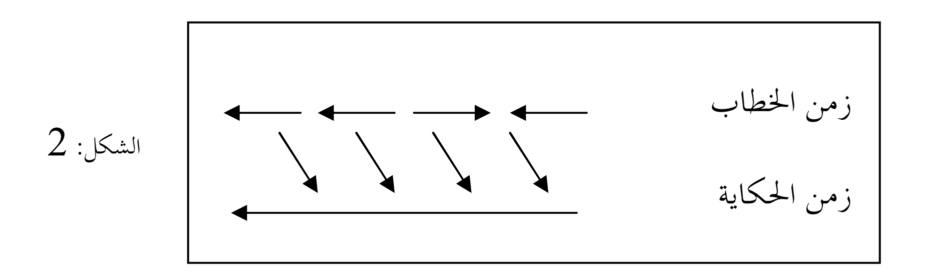
ب- النسق الزمني المتقطّع:

أو ما يعرف بحالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي، حيث يبدأ السارد من نقطة تأزم معينة تتشعّب مساراتها واتجاهاتها صعوداً وهبوطاً.[1]

وهكذا لا تصبح الكتابة خطاً مستقيما، بل يمكن اعتبار التضمين (L'enchâssement) هنا يلعب لعبة الزمن المتقطع حيث يفسح المجال لوجود قصة كبرى تتضمن قصة صغرى، ويتوقف الزمن المتصاعد من الحاضر إلى المستقبل ليتوارى لاستعراض بعض الحكايات الفرعية ذات مسارات زمنية مختلفة.

وتمثل قصة ابن الشهيد لمحمّد دحّو هذا النسق الزمني حيث بنيت على قصة كبرى وهي رجوع الطفل من المدرسة إلى البيت وانتظاره والده للغذاء، وحديثه المطول مع والدته حول ضرورة العلم ثم التوقف عن سرد وقائع هذه القصة الكبرى، وعرض مجريات قصة فرعية هي قصة ابن الشهيد -المعلم-

ويمكن تشخيص هذه الانقاطاعات على مستوى زمن الكتابة من خلال الرسم التقريبي التالي:



الشكل: 2

والملاحظ أيضا أن السرد في مستوى هذه الحكايات يكون أستباقيا، إذ أن المسافة الزمنية التي تفصل الفعل السردي عن نهاية الحكاية غالبا ما يتم تسجيلها من قبل أو استنتاجها.[2]

1- ينظر: عبد العالي بوطيب، المرجع السابق، ص: 151-152.

2- جيرار جينات واين بوث وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي، (د.ط)، ط:1، 1989، ص: 122.

والملاحظ من خلال استخدام هذا النمط من الزمن السردي أن العملية السردية تكـــون ثابتـــة أيضاً إذ تكون مبنية على حالات سابقة أو لاحقة يمثلها التوازن المثالي وتتمثّـــل هـــذه الحـــالات في صيغتين تعبيريتين هما:

أ- الاسترجاع: ويسميه جيرار جينات (**analépse**)، والذي يتمثل في إيقاف السارد لمجـــرى تطور أحداثه ليعود لاستحضار أو استذكار أحداث ماضية، وهو ينقسم لثلاثة أصناف:[1]

1- داخلي: «وهي رجعات يتوقف فيها السرد إلى الوراء قصد ملء بعض الثغرات، شرط ألا تتعدى حدود المحكي الأول».[2]

2- خارجي: «ويمثله محتوى حكائي خراج عن إطار المحكي الأوّل، ويحتاجه الكاتب ليعـــرف بالشخصيات، ماضيها، علاقتها بباقي الشخصيات...»[3]

3- استرجاع مزجي أو مختلط: وهو أقل هذه الأصناف تداولاً، حيث ينطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكي الأول، ليلتقي في النهاية مع بداية المحكي الأول.

وعليه تتماثل في قصة الأطفال تلك الأنواع من الاسترجاعات الداخلية والخارجية والتي تسمح للسارد بتحديد بعض التدخلات الحكائية التي لا تُخِلُ بنظام المحكي بقدر ما توازن بين علاقات تلك البنيات المنظمة للبنية الكلية للقصة.

ب- الاستباق: ويسميه جيرار جينات (**Prolepse**)،[4] وتتنافى مع هذه الصيغة فكرة التشويق التي تكوّن العمود الفقري للنص السردي، وكذا مع مفهوم السارد الذي يعلّق هم القارئ في معرفـــة مآل الأحداث، والشكل الروائي الوحيد الأكثر قابلية وملاءمة لتوظيف هذه التقنية هو المحكي بضمير المتكلِّم.[5] وينقسم الاستباق إلى صنفين:

1- ينظر: عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص: 153.
2- عبد العالي بوطيب، المرجع نفسه، ص: 154.
3- عبد العالي بوطيب، المرجع نفسه، ص: 154-155.
4- ينظر: عبد العالي بوطيب، المرجع نفسه، ص: 154، نقلا عن: G. Genette, Op,Cit, P : 105
5- ينظر: عبد العالي بوطيب، المرجع نفسه، ص: 155، نقلا عن: G. Genette, Op,Cit, P : 106

1- استباق خارجي (Le prolepse externe): وهو عبارة عن: «استشراف مستقبلي خارج الحد الزمني للمحكي الأول».[1] وينعدم وجود هذا النوع من الاستباق في قصص الأطفـال. لأنـه يكون على مقربة من زمن السرد أو الكتابة، دون أن يلتقيا. فيفرض بالضرورة نوع من الانقطاعات تفرض خروقات غير ملائمة لطبيعة المتلقي، وطبيعة العمل السردي الموجه إلى هذه الفئة.

2- استباق داخلي (Le prolepse interne): وهو استباق يقع داخل المدى الزمني المرسـوم للمحكي الأول دون أن يتجاوزه، غير انّه يعرّض الخطاب الحكائي لخطر التداخل والتكرار إلاّ أنـه يتميز عن الاستباق الخارجي كونه يـؤدي دور الإعـلان (**l'annonce**) في مقابـل دور التـذكير (**Le rappel**).[2] وهذا ما عمل عليه "محمّد دحّو" خلال قصته "ابن الشهيد" حيث حـدّد بشـكل مسبق مصير البطل -الشهيد- من خلال هذه التسمية، مما أدّى إلى خلق نوع من التشويق والترقّـب والانتظار في ذهن القارئ، قد يطول أو يقصر تبعاً لحجم المسافة الفاصلة بين زمن الإعلان عنـه أو زمن حله وهذا فعلا ما حصل حيث لم يطل مدى الترقب لأن المسافة الفاصلة بـين زمـن إعـلان استشهاد البطل أو الاستباق المشوّق مهّد إلى مساحة نصيّة مفعمة بأحداث متكالبة ومتلاحقة تبعهـا الحل مباشرة من دون إطالة أو فتح خط استرجاعات مشوِّشة تحدث اضطراباً قرائياً.

ومن خلال هذه المعطيات نستطيع أن نحدّد ما يلي:

ج- كيفية ضبط النظام الزمني للقصة: ولتوضيح ذلك نقوم بمقاربة تطبيقية على مقطع سردي مقتطف من قصّة "النسر والعقاب" "لعبد الحميد بن هدوقة"، يقول: «كان الرجل يفهم لغة الطيـور (تَ)، وبما أن الملك قد أمر بذبح مائة بقرة على رأس إحدى الروابي القريبة، ففعل ذلك (أ) فأخذت النسور تنتاب ذلك المكان لتأكل من تلك الجيف (ب) وقالت بأنها ستجد في انتظارها نسوراً أخرى طاعنة في السن (جـ)، ستأخذ من هذه الوليمة لذا يجب الظفر بها أولاً (د)...»[3]

والمقطع كما هو واضح يتكون من خمس جمل سردية يتم الترميز إليها بـ (ج،س) مرتبة ترتيباً رقمياً على النحو التالي فوق الخط الزمني للسرد أو الخطاب:[*]

1- عبد العالي بوطيب، المرجع السابق، ص: 153.

2- عبد العالي بوطيب، المرجع نفسه، ص: 157-158.

3- عبد الحميد بن هدوقة، النسر والعقاب، ص: 40.

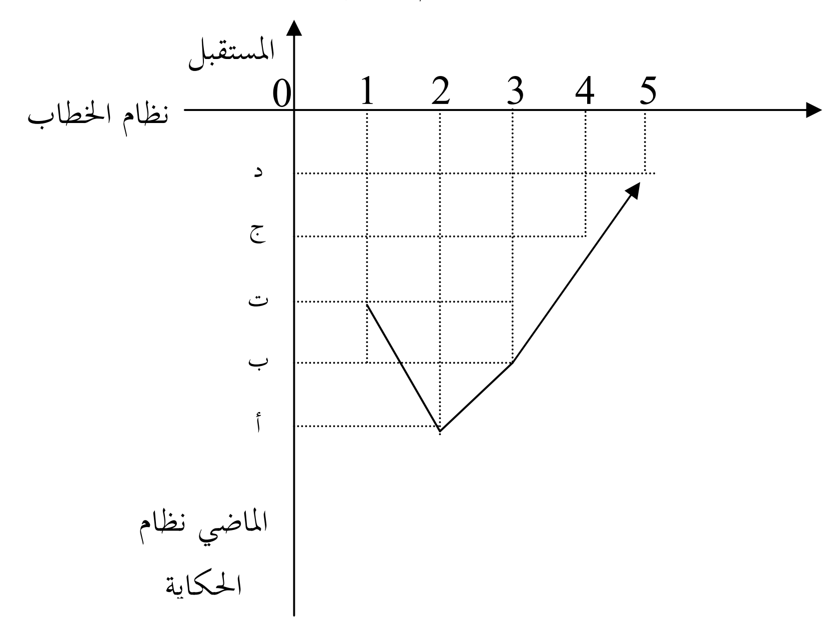
* - هذه الدراسة طبقها عبد العالي بوطيب في كتابه مستويات دراسة النص الروائي، ص: 159-160، نقلا عن:

{مقطع سردي}: [(ج س1) + (ج س2) + (ج س3) + (ج س4) + (ج س5)].

مع العلم أن ترتيبها الحقيقي حسب ترتيب الحروف الهجائية: أ. ب. ت. ج. د. وإذا قاطعنا مساري الزمنين المشكلين للمقطع السردي الحكائي نحصل على التركيبة التالية:

[(ج س1 = ت) + (ج س2 = أ) + (ج س3 = ب) + (ج س4 = ج) + (ج س5 = د)].

ولتمثيل هذه الوضعية بيانيا نعطي زمن الكتابة خطاً أفقياً مقسّما لوحدات رقمية تراعي التتابع الخطّي للجمل السردية المكوّنة للخطاب الحكائي، وزمن الحكاية خطاً عمودياًّ مقسّما حسب الحروف الهجائية بعدد الأحداث المكونة للمتن الحكائي، انطلاقا من نقطة الصفر وهي نقطة تقاطعه مع الحد الأفقي، التي هي بمثابة نقطة بداية. فكل ما يقع في الأسفل يمثل الماضي، وكل ما وقع فوق من أحداث يعد استشرافا نحو المستقبل، وهكذا نحصل على الرسم البياني التالي:



J.M. ADAM : le lécit, qui sais – je? No. 2149, P : 41.

ويشير عبد العالي بوطيب إلى أن مسألة ضبط التتابع الزمني تتطلب الاستعانة بالمعطيات النصية بمنطلقيها الضمني والصريح والمتكون من جملة الإشارات الزمنية واللغوية.[1]

ب- النسق المزامن:

ويكون السرد فيه متزامنا مع الحكاية، حيث يتعلق الأمر بكاتب جالس إلى آلته يتلقى خطاب السارد مع خطاب الشخصيات في نفس الزمانية.[2] وهو ذو طابع تنبؤي لأنه يتعلق بالإخبار عما سيحدث مستقبلا، لذا فهو نادر الاستعمال في الروايات. لدرجة قد لا يتعدى معها بعض المقاطع الرؤيوية (**Visionnaires**) أو روايات الخيال العلمي.[3]

ويقول ناجي مصطفى حول هذا النسق: «حيثما يتم الاحتفاظ بهذه المتزامنية، ينمو السرد والحكاية في نفس الوقت، يمكن القول عن العملية السردية بأنها متحركة...»[4]

وعليه يمكن القول بأنه إذا كانت الروايات الجديدة لم يتوافر فيها مثل هذا النوع من النسق نظرا لما تفرضه من رؤية خاصة تفرض مقروئية خاصة وبدرجة محدّدة تتهيأ معها الأفعال القرائية، حيث يجب أن يكون هذا القارئ على درجة عالية من الوعي بلعبة الزمن لكي يتوافر له فهم هذا النوع من النسق. فإن الطفل وبمثل تلك الدرجة المحدودة من الوعي والإدراك والتعامل مع النصوص على اختلاف وجهاتها لا تتاح له فرصة التعاطي مع هذا النوع من الزمن، بل أنه قد يرفض القصص التي تبنى وفق هذا الإطار لما تفرضه من تعسّر وغلق مفاتيح القراءة أمامه، وذلك كون السارد يأخذ بعين الاعتبار عنصر الزمن ويتعامل معه سردياً وفق حرص شديد مثل تعامله مع بقية العناصر الفنية المشكلة للبنية العامة للنص.

1- ينظر: عبد العالي بوطيب، المرجع السابق، ص: 157-158.
2- جيرار جينات وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي صبري، ص: 122.
3- ينظر: عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص: 147.
4- جيرار جينات وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي صبري، ص: 123.

وإذا كان زمن السرد قد جعلنا نقف عند هذه الأصناف والمعايير المضبوطة فإن زمن المحكـــي يتميز بجملة من الاختلالات الزمنية والذي يتعلق بالمسافة الزمنية الفاصلة بين اللحظة التي يتوقف فيها المحكي، واللحظة التي يبدأ منها الاختلال الزمني. ويمكن لهذه الاختلالات أن تكون مفصّلة من خلال قياس سرعة السرد والوقوف عند الجوانب النظرية وتطبيقها على قصص الأطفال، وذلك ما ســيتم عرضه خلال المبحث الموالي.

-2- قياس سرعة السرد في قصص الأطفال:

1- الديمومة: (La durée)

توطئة:

حاول بعض المنظرين تحديد إيقاع سرد الحوادث من خلال تتبع قياس سرعة السرد عبر التقابل بين زمن الحكاية، مقاسا بالساعات والسنوات، وزمن الكتابة مقاسا بالسطور والصفحات.

ولفهم ذلك تنطلق دراسة سرعة السرد من خلال التساوي بين الحكاية والمحكي، كما يتجلى في الخطاب المستحضر والمتزامن حكائيًّا وفق زمنية خاصة به.

وقد تمكن المنظرون من ضبط أربع حالات أساسية لإيقاع السرد، وذلك من خلال الاعتماد على العلاقات المختلفة التي تقيمها مدة المقطع السردي الواحد بحجمه النصّي،[1] أطلق عليها النقاد الأنجلوسكسونيين التفاعلات الإيقاعية للرواية، مصاغة حسب صيغتين أساسيتين هما:

المشهد والمحكي أو المشهد والتلخيص، ووضع جيرار جينات لهاتين الصيغتين أربعة أنواع من السرعة السردية هي:[2]

أ- الحذف (L'ellipse):

"ويتعلق الأمر بمدة من الحكاية يسكت عنها تماما من طرف المحكي"[3] أي أنها عبارة عن فترة أو فترات حكائية يتم تخطيها وكأنها ليست عنصرا من المتن الحكائي، وهي حسب تعريف تودورف: «وحدة من زمن الحكاية لا تقابلها أي وحدة من زمن الكتابة»[4] وعلى هذا الأساس تظهر حالات حذف مشهورة أو كثيرة الاستخدام منها ترك بياض يعين موضع الحذف مباشرة أو الانتقال بين فقرتين ليس بينهما ارتباطا مباشر مما يجعل القارئ يفكر قبل أن ينتقل من الحدث الأول إلى الحدث الثاني، أو أن ينقل حادثين متباعدين زمنيا ليظهر سرعة السرد.

1- ينظر: عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص: 162.

2- جيرار جينات وآخرون، نظرية الرواية من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، ص: 125-126.

3- جيرار جينات وآخرون، المرجع نفسه، ص: 127.

4- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص: 164، نقلا عن: T. Todorov, et .O. Ducrot : op, cit, P : 401.

ومن خلال هذه الحالات ينقسم الحذف إلى نوعين:[1]

1- حذف محدّد (Ellipse déterminée): ويشير فيه السارد إلى الحذف بعبارات محدّدة مثل: "بعد مرور سنتين" أو "بعد مرور ثلاثة أسابيع"، وهي تقنية متوفرة في الروايات الواقعية.

ويظهر هذا النوع من الحذف في قصة العشبة النافعة لقاسم بن مهنّي حيث يقول: «... بعد أيام غادر الطبيب القرية...»[2] ويقول في مقطع سردي آخر: «... بعد عام عاد الطبيب إلى القرية...»[3] ويقول أيضا في مقطع آخر: «... بعد إقامته عنده أيام...»[4].

وفي قصة طاهر والطائر العجيب لأحمد طاهري: «... بعد أيام عاد الطائر العجيب وحطّ وسط النهر على صخرة كبيرة...».[5] وقد توافر هذا النوع من الحذف في أغلب قصص السلسلة.

2- حذف غير محدّد (Ellipse indéterminée): وهنا ينتقل السارد من حادثة إلى أخرى دون أن يشير إلى مدة زمنية محدّدة، ويظهر من خلال هذا النوع صنفان لهما علاقة بالمستوى الشكلي:[6]

أ- الحذف الصريح: (L'ellipse explicité): ويشير إليه الكاتب بصراحة ومباشرة.

ب- الحذف الضمني: (L'ellipse implicite): وهو حذف لا يصرّح له ويترك التعرف عليه لمؤهلات القارئ.

والملاحظ أن الحذف الصريح كثير التداول في قصص الأطفال نظراً لأن مستوى هذا النوع من الحذف يوفر على الكاتب الدخول ضمن قصص فرعية تجعل الطفل يخرج عن مضمون الحكاية الأصلية عبر نشر مجموعة من الأسباب والعوارض المفسّرة لأفعال الشخصيات وتوالي الأحداث، غير أن هذا يتوافر في القصص الموجهة إلى الأطفال بين ثماني وعشرة سنوات. كون هذه الفئة تكتفي بما يعرض إذا لم يشر فيه إلى مسببات ولواحق منطقية تؤدي إلى إطالة غير مرغوب فيها.

1- عبد العالي بوطيب، المرجع السابق، ص: 165.
2- قاسم بن مهنّي، العشبة النافعة، ص: 04.
3- قاسم بن مهنّي، العشبة النافعة، ص: 06.
4- قاسم بن مهنّي، العشبة النافعة، ص: 07.
5- أحمد طاهري، طاهر والطائر العجيب، ص: 08.
6- ينظر: عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص: 162.

أما الحذف الضمني فهو نوع من الحذف يجعل القراءة تتوقف عند جملة من الانقطاعات تناسب السرد وفق ضمير المتكلم والتي تسمح للسارد بالتدخل في مستوى النص السردي والحكي والتعليق عليه في بعض الأحيان، وقد أتيح هذا النوع من الحذف في قصة مرحبا بالسحابة لمحمّد دحّو حيث يقول في مقطع منها: «وكان أن نزل المطر، وظل يترل بغزارة مختلطاً بهتافات الفرج، وعودة الأمل، فإذا الأرض تبدو منعشة كأنما تستقبل الحياة ولأوّل مرّة وإذا الناس قد تعانقوا التفّت أيديهم وفاءً وعهداً، ابتسمت البقرة معانقة الغزالة، يا لها من لحظات رائعة...».[1]

ومن النماذج التي عرضت لحذف محدّد بياض قصة النسر والعقاب لعبد الحميد بن هدوقة: «أكل النسر بنهم... شعر أنه كلما تناول قطعة دعته لتناول أخرى... إن الأكل منه بنهم لأمر طبيعيّ...»[2]

ب- الخلاصة: (Sommaire)

وفيها نقدّم مدّة محدّدة من الحكاية ملخصة يوحي فيها بسرعة السرد، أو هي كما قال تودوروف: «وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة».[3] حيث يمكن ووفق هذه الحالة تلخيص حوادث وقعت في أيام أو شهور أو سنين في مقطع أو مقطعين دون الخوض في التفاصيل الجزئية.

وترى سيزا قاسم أن الخلاصة تستعمل في السرد لتوضيح جملة من النقاط هي:[4]

1- المرور على فترت طويلة بأكبر سرعة ممكنة.

2- تقديم غير تفصيلي للمشاهد والربط بينها.

3- بث شخصية جديدة ضمن الأحداث دون التقديم لذلك.

4- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها.

5- الإشارة إلى الاختلالات الزمنية والثغرات المنبثقة عنها وما وقع خلالها من أحداث.

1- محمّد دحّو، مرحبا بالسحابة، ص: 13.

2- عبد الحميد بن هدوقة، النسر والعقاب، ص: 13.

3- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص: 166، نقلا عن:.T. Todorov, et .O. Ducrot : op, cit, P : 401

4- ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: 76.

6- «التمهيد بها لتحقيق استرجاع معين».[1]

ونلاحظ أيضا أن هذه الحالة متوافرة في قصص الأطفال حيث نعرض نموذجاً لقصة "محمّد دحّو" حيث استعان بهذه الحالة أيضا في قصته "مرحبا بالسحابة"، حيث يقول: «... يا لها من أيام الصيف، رؤوس إبر، وفتيل من نار، أما الأجساد فكومة من تبن مرشحة للاحتراق في كل حين... تقول الأخبار وتضيف، أيامها كان الجفاف يعمّ الأرض وعيون الناس معلقة والسماء بعيدة، بعيدة، طار النداء حملته أجنحة الرّيح وريش الطير وحتى ابتهالات الذين لم يولدوا جميعاً، الحشد هائل، اللقاء أثمن من ذهب الدنيا، الإنسان سيّد المكان...»[2]

ويلاحظ من خلال هذا المقطع السردي امتزاجه بشيء من الوصف من جهة، كما يتحقق العنصر الأول الذي أشارت إليه سيزا قاسم حيث أتاح التلخيص المرور على فترات طويلة من الحكاية يعرض فيها مشهد ترقب نزول المطر بتفاصيله، كما أن هذا المقطع أوّلي في الحكاية عرضت فيه الشخصيات الرئيسية التي يمثلها الإنسان –دون تسمية- والحيوانات التي تمثل الشخصيات الثانوية المتأثرة بحالة العطش الشديد الذي لم تعد تستطيع احتماله. وتم أيضا خلال هذا المقطع السردي تحقيق استرجاع تهيّأ عبر قول السارد: «أيامها كان الجفاف...» وكأنه يعود من وضع آني لوضع سابق أتيح عبر تلك العبارة.

وأتيح لمصطفى غماري المرور على فترات طويلة من الحكي من خلال استخدامه للتلخيص، حيث نجد في حكايته العصفور الأسود: «فتنازل العصفور عن الثور ثم الجمل وهكذا كانت الشمس كلما ارتفعت يزداد تراجع الخيال فيتنازل العصفور عن مطالبه من ثور إلى بقرة إلى كبش إلى غَنْمَةٍ إلى تَيْسٍ إلى عَنْزَةٍ إلى إِوَزَةٍ إلى دجاجةٍ إلى حَمَامَةٍ وعند الظهر تلاشى خيال العصفور وكان الجوع والقَرَمُ قد أخذا منه كُلَّ مأخَذٍ فصاح آهٍ على فأرةٍ أو جرادةٍ أَسُدُّ بها جوعي».[3] ويمثل هذا العصفور نسراً صغيراً زادت سخرية أقرانه منه لصغر حجمه، ولكن بمجرد أن طار بجناحيه الصغيرين واعتلى صخرة، وكانت الشمس خلفه ظهر ظلّه كبيراً فخال أنه بمستوى عظمة الفيلة أو أكبر وأنه يستطيع التهامها. ومن خلال هذا المقطع السردي يوضح لنا مصطفى الغماري أن التلخيص قد جعلته يتفادى

1- سيزا قاسم، المرجع السابق، ص: 78.

2- محمّد دحّو، مرحبا بالسحابة، ص: 01.

3- مصطفى الغماري، العصفور الأسود، ص: 13.

فترات النهار الطويلة التي تتغير فيها نظرة هذا الطائر لنفسه، كما أنه تفادى وعبر هذه الحالة من حالات سرعة السرد التقديم التفصيلي للمشاهد، وعبّر بطريقة مختصرة ومفيدة وكذلك غير مخلّة إلى كل تلك الفترات الزمنية، وبطريقة سردية واضحة أيضاً.

ج- المشهد: (Scène)

وهو عكس الخلاصة، إذ أنه تركيز وتفصيل للأحداث بكل تفاصيلها ودقائقها دون إهمال أدنى الجزئيات، ويتمحور المشهد حول الأحداث الرئيسية التي تمثل عصب النص الحكائي. وتقول سيزا قاسم في هذا الإطار: «يعطي المشهد للقارئ إحساساً بالمشاركة الحادة في الفعل. إذ أنه يُسمَع عنه معاصراً وقوعه كما يقع بالضبط في لحظة وقوعه نفسها، ولا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الراوي في قوله، لذلك يستخدم المشهد اللحظات المشحونة، ويقدم الروائي دائماً ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في مشهد».[1] وكأن الكاتب هنا يتعمد إيصال خط التأزم عند مستوى معين ليشحنه بجملة من التفاصيل الموصلة إلى هذا المشهد. وعلى هذا الأساس عرف تودوروف المشهد كما يلي: «إذا ما وحدة من زمن الحكاية قابلت وحدة مماثلة من زمن الكتابة».[2] وهذا ما يجعل البعض يستبعدون تحقيق هذه الحالة -المشهد- إلا إذا توفر الأسلوب المباشر في نقل الحوارات المتبادلة بين الشخصيات دون تدخل من السارد، وقد وضع "جيرار جينات" لهذه الحالة المتوازنة (L'isochrone) بين زمن الحكاية وزمن الخطاب المعادلة التالية:

«المشهد: زمن الخطاب = زمن الحكاية».[3]

وتتوافر هذه الحالة أو الحركة السردية من خلال السرد بضمير المخاطب حيث تتاح الفرصة لزمني الحكاية والخطاب بالتساوي وفق مقاطع سردية تتيح للحوارات بين الشخصيات المجال للتموضع في أكبر مساحة نصية ممكنة. وقد لاحظنا من خلال الفصل الثالث وأثناء عرض الأشكال السردية. أن هذا الضمير يسمح بوجود أخيلة وأحلام وذكريات تصعب معها القراءة إذا كان المتلقي طفلاً، كما أن مستوى تدخل شخصيات متعدّدة يمنح السرد لها وفي فترات متقطعة مما يشوش على الذات المتلقية

1- ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: 91.

2- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص: 169، نقلا عن: T. Todorov, et .O. Ducrot : op, cit, P : 401.

3- ينظر: عبد العالي بوطيب، المرجع نفسه، ص: 169، نقلا عن: G. Genette, Op,Cit, P : 128.

للعمل وإذا كان المشهد مبني على توفير مثل هذا الضمير السردي فإن استخدام هذه الحركة السردية يقّل إن لم نقل ينعدم في قصص الأطفال وذلك بالنظر إلى:

1- حجم النص وقصر الفترات الزمنية للسرد.

2- عمل السارد على جعل فترة التأزم قصيرة، تكون مبعثاً للوصول إلى الحل.

3- طرح اشكالات وأزمات مختلفة ضمن مشهد واحد يجعل القراءة غير مركـــزة، «فوفقـــا للطبيعة العقلية فإن الطفل في مرحلة نمو داخلي يجعل اللغة المتمركزة حول الذات تلـــتحم بـــالتفكير المفهومي وذلك ما بين عشرة وأربع عشر سنة».(1)

د- الوقفة: (Pause)

وهي حركة سردية عكس الحذف لأنها تعتمد على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث، وهـــي تقنية سردية تفسح المجال أمام السارد للتدخل في الكثير من التفاصيل الجزئية على مـــدى صـــفحات وصفحات.(2)

إذن فهي تتعلق بالمقاطع التي تتوقف فيها الحكاية ويستمر الخطاب وحده.

«إن الوقفة اختلال زمني غير سردي: التعليق الفلسفي والأخلاقي (الأمثال)، التدخلات المنسوبة للكاتب [...] حينما يتعلق الأمر بالأوصاف غير المبأرة والمنجزة بصيغة الحاضر»(3)

ونجد مستوى هذه التدخلات في قصة النسر والعقاب التي ختمها عبد الحميد بن هدوقة بجملة من الأمثال الشعبية تصف النهم والطمع وضرورة النظافة، مما أتاح وجود وقفة تكوّن ذلك الاختلال الزمني المقصود. ونلاحظ في قصة مرحبا بالسحابة لمّحمد دحّو وجود بعض الوقفات الوصـــفية الـــتي تفصل الوصف عن السرد وتحيل إلى الاختلال الزمني المقصود وحول هذا الوصـــف يقـــول جـــيرار جينات: «في النهاية يجب ملاحظة أن كل الاختلافات التي تفصل الوصف عن السرد هي اختلافات في المضمون... فالسرد La narration يتعلق بأعمال وأحداث تعتبر إجراءات محضة، ومن ثمّ تؤكـــد

1- حفيظة تازروتي، اكتساب اللغة عند الطفل الجزائري، ص: 83.

2- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص: 170.

3- جيرار جينات وآخرون، نظرية الرواية من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، ص: 127.

المظهر الزمني الدرامي للمحكي، خلافاً للوصف، لأنه يتأخر مع أشياء وكائنات معتبرة في لحظتـــها، ويتصّور الإجراءات ذاتها مشاهد، فيبدو بذلك كأنه يوقف مجرى الزمن، ويعمل على تأسيس المحكي في المكان».[1] ولا تكون الوقفة عبر الوصف فقط، بل أنّ إطلاق بعض التعليقات والعبارات المفاجئة التي تكون مبثوثة داخل النص تعتبر وقفة. ويظهر هذا في قصة عبد الحميد بن هدوقة ذاتها حيث يقول في مقطع منها: «أكل النسر بنهم [...] إنّ الأكل منه بنهم لأمر طبيعي»[2] حيث يعتبر هذا التعليق تدخلاً في مستوى السرد.

ويضيف عبد العالي بوطيب حول الوقفة أيضاً: «تتخلى الحكاية عن مكانتها للكتابة بما هـــي فعل، في آن تصبح وسيلة وغاية في الوقت نفسه، من وراء العمل الإبداعي، فعندما يعلو شأن محـــور السرد على حساب محور القصة المتخيّلة، نتبيّن كيف أن الرواية تكّف عن أن تكون كتابـــة قصـــة لتصبح قصة كتابة».[3]

ومن خلال ما تقدم عرضه نستطيع القول بأن البناءات الزمنية هي في الحقيقـــة مـــن التعقيـــد الضمني، حيث أن ما تمّ عرضه من مخططات ومنحنيات ما هي إلا مخططات تقريبية ذلك لأن الأبعاد الزمنية الثلاثة المكوّنة للزمن ماض، حاضر، ومستقبل تبدو بسيطة، غير أن ربطها بالبنية الزمنية للغـــة يجعلها تتعقد فتفقد تلك المخططات الإتقان مهما كان الحال.

لكنه من الجدير الإشارة إلى أن التصنيف الثلاثي الذي وضعه جيرار جينات أثناء تبينه لخصوصية هذا العنصر في الخطاب الروائي، قد أتاح فرصة دراسة الزمن السردي والوقوف على علاقات التماثل والاختلاف التي تربط زمن الحكاية بزمن السرد، حيث تمّ خلال المبحث الأول تناول التصنيف الأول وهو الترتيب (L'order)، الذي أتاح فرصة تمييز ثلاثة أقسام من الزمن كان لها علاقة وطيدة بأشكال السرد، ومن خلال ذلك تمّ توضيح مستوى الاسترجاعات والاستباقات التي تميزت بهـــا القصـــص المنتخبة، ولإتمام هذا الجزء من المبحث الثاني يجب الوقوف عند التصنيف الثالث الذي أشار إليه جيرار جينات وهو: التواتر (La fréquence) وأطلق عليه أيضا مصطلح تردد، ذلك على أن الديمومة الـــتي تعتبر الصنف الثاني تم من خلالها قياس سرعة السرد في قصص الأطفال.

1- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص: 171، نقلاً عن: G. Genette, Rgures II, éd, Point, P : 59.
2- عبد الحميد بن هدوقة، النسر والعقاب، ص: 13.
3- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص: 172.

ب- التواتر (La fréquence):

ويُعنى بمسألة تكرار مجموعة من الأحداث في المتن الحكائي على مستوى السرد، وقد غيبت هذه النقطة من الدراسة النقدية للرواية، إلا أنها ذات علاقة واضحة ببنية زمن الخطاب.[1] وقد حدّد جيرار جينات احتمالات أربعة لإمكانات التقاطع بين الأحداث المسرودة في لحكاية والملفوظات السردية للمحكي، وهذه الحالات هي:[2]

1- المحكي الفردي: ويعني أن نحكي مرّة واحدة ما وقع مرّة واحدة، وهي أكثر الحالات شيوعا وانتشاراً ويسميها جيرار جينات (Le récit singulatif) (1 خطاب = 1 حكاية) وهذه الحالة لا تشكل أي تكرار لا من طرف النص ولا من طرف الحكاية. ومثل الحالة الأولى مجسّد بطريقة ترتيبية في جميع قصص الأطفال.

2- المحكي التكراري (أ): ويعتبره جيرار جينات مساويا للمحكي المفرد، وبحكم التساوي الحاصل في عدد مرات وقوع الحادثة المحكية وما يقابلها على مستوى النص. ويعرض هذا المحكي ما سرد "س" مرّة ما وقع عدّة مرات ويرمز له (س خطاب = س مرّة).[3]

3- المحكي التكراري (ب): وهي حالة حكي عدّة مرات ما حصل مرّة واحدة فقط ويرمز له بـ (س خطاب = 1 حكاية) وتتيح هذه الحالة التنوع الأسلوبي في الرواية. كما أنها تتيح اختلاف وجهات النظر (Le point de vue) كما هو معمول به في الروايات البوليسية.

4- المحكي التكراري المتماثل: وهو أن يحكى مرة واحدة ما وقع "س" مرّة ويرمز له (1 خطاب =س حكاية) ويستطيع الاستعاضة عن هذا التكرار باختزاله في جملة واحدة، مع الإشارة إلى تواتر الفعل، وهو شكل تعبيري جدّ منتشر، وقد أطلق عليه جيرار جينات هذه التسمية (Le récit itératif)[4]

1- عبد العالي بوطيب، المرجع السابق، ص: 174.

2- عبد العالي بوطيب، المرجع نفسه، ص: 174، نقلاً عن: G. Genette, Rgures II, éd, Point, P : 146.

3- عبد العالي بوطيب، المرجع نفسه، ص: 176، نقلاً عن: G. Genette, Rgures II, éd, Point, P : 146.

4- ينظر: عبد العالي بوطيب، المرجع نفسه، ص: 177، نقلا عن: G. Genette, Rgures II, éd, Point, P : 146.

وإذ كنا قد وضحنا أن المحكي الفردي هو الصنف أو الحالة الأكثر انتشارا بين قصص الأطفال فإن حكماً كهذا يبنى على مجموعة من المؤشرات هي:

1- حجم النص: فإن ما يرد مرّة واحدة في الحكاية يسرد مرّة واحدة لأن النص مرهون بخط إما صاعد أو هابط أو متقطع لا يسمح بتكرار الحدث عدّة مرّات، كما أن الحدث إذا ما تكرّر يؤدي إلى إيقاع الملل في نفس الطفل ذلك لأنه لا يستطيع تفسير حجم التكرارات أو عددها، لأنه يقرأ قراءة متلاحقة دفعة واحدة ما ورد خلال عشرين أو ثلاثين صفحة، كأقصى حدّ ممكن لذلك لا يجد لتكرار الحدث منفعة ما في نظره، وإذا كانا قد أشرنا من خلال حجم النص إلى نوع المتلقي، فإن هذا المتلقي نفسه هو من حتّم على الكاتب التعامل وفق هذا النوع والحجم من النصوص، مما يجعله مقيّداً برؤية خاصة تمنعه من تجاوز بعض الخطوط.

كما تستدعي الضرورة التوقيع اللغوي مشاركة الحس بتأليف البنى اللغوية كالأسلوب والإيقاع التي لا تستوجب الإكثار من مستوى التكرارات.

وتلخيصا لما سبق ذكره تعمل التصنيفات الثلاثة التي حدّدها جيرار جينات: الترتيب – الديمومة – التواتر. على اعتبار الزمن عنصراً أساسياً مميزاً للنصوص الحكائية.

وكما أتيح للنصوص الروائية التعامل وفق هذه التصنيفات، كما لقصص الأطفال الحظ الوافر للتميز في هذا الإطار، ومن جملة تلك الميزات، أن الزمن السردي في قصص الأطفال ليس بسيطاً البساطة المبتذلة وإنما هو زمن منظم يتموقع تحت نظام الترتيب وتعمل على ترتيب تساوق أحداثه الأشكال السردية.

وتتيح الديمومة اكتشاف سرعة السرد وقياسها، فالحذف والوقفة والتلخيص تعدّ من أكثر الحركات السردية وروداً في النصوص الحكائية الموجهة للأطفال.

ويترتب عن دراسة التواتر في المتن الحكائي أن التكرار ليس بالعامل اللغوي المناسب لحجم النص ولا لتأليف الأسلوب المقيد بالقدرة اللغوية والحس النفسي.

خاتمة

خاتمة:

– إنّ من غير اللائق في مرحلة البحث هاته أن يستبيح الباحث لنفسه قول أنّه جاء على أيّ منهجٍ ففهم مقاليده، أو أنّه تخطّى به غمار النصوص التطبيقية فكشف أسراره، أو اضطلع بحاسّته الباحثة على جميع آفاق الدراسة فآتى التمام منها؛ لكنّه من الحريّ به أن يضع تحت تصرُّف من يريد أن يُشبع ضالّته في ميدان الدراسة النقدية ما أفضت إليه محاولاته الجادّة في مقاربة النصوص الأدبية عبر تلك المناهج المتاحة.

بيدَ أنّه من المجدي التنويه بما فتحته المناهج والدراسات التطبيقية من إشكالاتٍ لولاها ما كُتِبَ لهذه الدراسة الظهور إلى الساحة العلمية، إذْ أنّ المتتبّع للحياة الثقافية والأدبية في الجزائر لا يلبث أن يلاحظ ذلك التأخُّر البارز في الاهتمام بثقافة الأطفال، والتي ظَلّت غائبةً بغياب وسائلها من كُتب ومجلاّت وفنونٍ أدبية مختلفة، منها القصّة التي كانت ولا تزال شكلاً فنّياً أدبياً لا يختلف في إطاره العام عمّا يكتب للكبار. ومن هنا نبعت إشكالية الموضوع، والتي فتحت أمامي وعبر السؤال الجوهري التالي: هل للقصّة الجزائرية الموجهَّة للطفل بِنْية سردية خاصة تجعلها تتميّز عن سواها؟.

– إن البحث في مستوى هذه الخصوصية يجعلنا نركّز على جميع العوامل المُشكِّلَةِ لهذا الخطاب، لذلك آثرت التمهيد للموضوع عبر البحث في فضاء النصّ في القصّة الموجهَّة إلى الطفل، وقد أتاح لي التمهيد التوصُّل إلى جملةٍ من النتائج لها علاقةٌ وطيدة بصلب الموضوع، وهي كما يلي:

1– أنّ فضاء النصّ عاملٌ من العوامل المصاحبة للتشكيل النصّيِ فهو أدعى لتنشيط عمليات عقلية تساعد على فهم كُنه النصوص القصصية، منها عنصر التخييل اللصيق بهذه الفئة، إن لم نقل أنّه سمة تتصِّف بها هذه المرحلة العُمَرِيَّة عن غيرها.

2– أنّ التعامل مع فضاء النصّ يضعنا أمام جملةٍ من العوامل هي المشكّلةُ لهذا الفضاء، كما تتوقَّف عليها مسؤولية مدى مقروئية النصوص، لما تفرضه من عوامل الأُلْفَة أو التغريب، وتتمثّل هذه العوامل في:

الغلاف: الذي يمثّل واجهة العمل، أو أنّه نصٌّ يقرأ نظريا لما يحتويه من ألوانٍ ورسومات تشرح مضمون النصّ، أو تضع الطفل أمام الشخصيات التي سوف يواجهها أثناء القراءة، كما أنّه يحمل بين

طيّاته العنوان الذي يمثّل هوِيَّةَ العمل ويُعتبّر في الوقت نفسه مقطعاً سردياً قصيرا يعلن عن مضـــمون النصّ.

3- وبما أنّ التعامل مع القصّة الموجّهة إلى الطفل يستدعي التقيُّد بشروطٍ طباعية خاصّة، كان لمقاسات الحروف نصيبٌ وافر من الأهمية، إذْ لاحظتُ ومن خلال هذا العنصر أن مستوى الكتابــة والتعامل مع الخطوط يختلف في القصص من فئةٍ إلى أخرى.

فالأطفال ما بين سِتَّة وثمانية سنوات يجب أن يقابلوا قصصاً بخطٍّ كبير مـــا بـــين (24-20) كأقصى حدٍّ لمقاس الحرف الطباعي، وإذا كان الخطُّ نسخياًّ فإنّه يتوقف إلى إدراك الخطّاط لمســؤولية التعامل مع حجم الخطّ. فالتعامل مع الخطّ في هذه المرحلة يسمح بإدراك الطفل لمستوى الانتقـــالات الموجودة بين المقاطع السردية والمنظّمة للفقرات التي يتوزّع فيها الوصف والسرد وإطلاق الحـــوارات بين الشخصيات.

4- تقع على الألوان مسؤولية كبيرة تتمثل في وضع الطفل أمام حقيقة الأشـــياء والعناصـــر المشكِّلة للخطاب السردي، إذ أنّها وبمصاحبة الرسومات تكشف عن بعض الخطابات فتساعد المقاطع السردية على الإعلان عن نفسها.

- إنّ الحديث أو البحث في فضّاء النصّ في قصّة الطفل بات أمرا لا مناص منه لمـــا يقتضـــيه التعامل مع هذا الكائن من التقيّد بجملةٍ من الشروط النفسية والسيكولوجية التي يجب أن يطّلع عليها الرسّام والخطّاط والمؤلف لتوصيل النصوص القصصية عبر السُبل المناسبة إلى الأيدي المقصودة.

- وإذا كانت هذه العوامل الخارجية تساهم بالضرورة في تشكيل الخطاب الأدبي فإنّها أيضـــاً تُظهِر لنا أنّ القصّة الموجهّة إلى الطفل شكلٌ تعبيري خاص، وهذا ما عرضه الفصل الأوّل الذي يعتبر أيضاً عنصراً ممهِّداً لدراسة خصوصية هذا الخطاب عموما ومن خلاله الوقوف على خصوصية القصّة الجزائرية، لذلك حاول هذا الفصل الإجابة عن التساؤل التالي:

هل القصّة الموجهّة إلى الطفل صِنفٌ أدبيٌ ذو ميزاتٍ خاصّة، وأين تكمن تلك الخصوصية؟

ومن خلال هذا التساؤل توصّلت إلى إجابات هي:

1- أنّ القصّة الموجهّة إلى الطفل عنصرٌ من عناصر التثبيت اللغوي التي تساعد على بثّ أبعاد لغوية عبر وسائل تقنية هي التشويق والخيال من غير الإيغال فيها مراعاةً للخصائص النفسية لهذه الفئات عبر المراحل العُمرية، كما أنّها وسيلة تتكشَّفُ من خلالها طبائع الشخصيات، إنّها تعتبر سلطةً تنبع عنها سلطة التلقِّي الفردي الذي يحيل إلى سلوكات خاصّة يقوم بها الطفل. وإذا كان التعامل مع القصّة يفرض هذا المفهوم فإنّ قصص سلسلة مكتبتي قد جمعت بين طيّاتها كلّ العناصر المتقدمة وكشفت أن كتّاب القصة الموجهّة للطفل على وعي تام بالمفاهيم التنظيرية لهذا الصنف الأدبي كونها تكافأت ورغم تعدّد مؤلفيها في استيفاء تلك المفاهيم.

- وإذا كانت القصّة نوعا سردياً مرتبطا بالعوامل المحيطة بالمتلقِّي فإنّ هذا الارتباط قد كشف عن أنواع للقصّة الموجهّة إلى الطفل، وقد تكشّف من خلال تلك الأنواع ما يلي:

1- أنّ كلّ صنف ذو طابع سردي خاص تفرضه طبيعة الموضوع ونوع الشخصيات (بشرية، حيوانية، نباتية...).

2- حجم المقاطع السردية يختلف من نوعٍ إلى آخر، فالقصص البعيدة عن الواقع تستعين بالمقاطع السردية الكثيرة لشرح المواقف والتصرفات وتبين المسبِّبات التي جعلت الشخصيات تظهر بهذا المظهر في هذه القصّة أو تلك.

إذ يُلاحظ في قصص الحيوان والمغامرات المبنيَّة على الخيال البحت جُنوحُها إلى بعض التبريرات التي بُثَّت عبر المقاطع السردية كتلك التي ظهرت في قصّة: (مرحبا بالسحابة)، (النسر والعقاب)، (مغامرات كُليبْ)، (العصفور الأسود)، (الفحّام والأسد)، (القضبان الذهبية)... .

3- تختلف طبيعة المقطع السردي في كلّ قصّة من حيث اللغة والمضمون باختلاف الأنواع القصصية وبراعة المؤلف في تمرير هذه المقاطع المحمَّلة بالرؤى الشارحة لمضامين النصوص.

4- يمثّل السرد في هذه الأنواع القصصية عنصراً محرّكاً لتوالي الأحداث وتوالي ظهور الشخصيات، كما يعتبر في كثير من هذه الأنواع مُنطلقاً تأسيسياً للأحداث.

- وإذا كان السرد قد أتاح لنا الوصول إلى هذه النتائج من خلال الأنواع القصصية فإنّه يتكاتف مع مجموع العناصر الفنيّة المشكِّلة لهذه الخطابات في تشكيل المتون القصصية، إذ أنّه لا يمكن للسرد أن ينطلق عبر النصّ كاملاً لأنّه يكون أداةً لبثّ الملل والرتابة، لذلك يتعيّن على عناصر أخرى

كالفكرة والأسلوب والحبكة والشخصيات والوصف والحوار مساندة هذا العنصر لاستكمال بنـــاء الخطاب، ويعتبر السرد من كلِّ هذه العناصر الفنيّة مُمَهِّداً للإفصاح عن الشخصيات وتمرير الأفكـــار واكتناف العقدة فالحبكة والمشي وفق خطى ثابتة مع الوصف والحوار إلى أن يتشكّل الخطاب.

ومن خلال ما تقدّم من خُطوات مبدئية استطعتُ أن أصل -إن كان قد أتيح لي- إلى أنّ القصّة الموجهّة إلى الطفل في الجزائر ذات خصوصية معينةٍ، فهي عبر المعلومات النظرية استطاعت أن تكون في المستوى المطلوب من خلال ما أسهم فيه مؤلفوها، إلاّ أنّها تفرض عبر القصص الشعبية خصوصية المضمون والرؤية السردية المترتبة عن ذلك، وليست الرؤية السردية فحسب وإنّما اللغوية أيضا والتي تفرضها الطبيعة التعبيرية المُلاحظة من خلال الأمثال الشعبية المبثوثة في قصّة (عبد الحميد بن هدّوقة) وإن كان لا يخفى استعانة هذا الروائي بهذا الشكل التعبيري حتى في قصص الكبّار، لكنّها لا تختلــف كثيرا عن بقية القصص التي تعتمد على إيصال الأهداف التربوية والوقوف عند القيم الأخلاقية.

وفي محاولة للغوص في أغوار السرد واجهتني عبارة "صِيَغْ الاستهلال السردي"، وهـــي صِـــيَغٌ خاصّة تؤثر بالضرورة وفي السرد وقد توصّلت من خلال البحث في طبيعة هذه الصيغ إلى ما يلي:

1- أنّ تعامُل مؤلِّفي قصص مكتبتي مع هذه الصيغ دليل واضح على تكيفِّه مع السرود العربية القديمة، ومن ثمّ محاولة تزويد قصصهم بهذه السمّة التي تكشف عن طبيعة توجُّهاتهم.

2- أن المؤلفين الذين استغنوا عن هذه الصيغ كانوا ذوي توجُّهات غربيـــة، أو أنّ قصصـــهم بالأساس مترجمة، فلم يحملوا أنفسهم إلى استغلال إحدى هذه الصيغ أثناء السرد.

3- تعتبر هذه الصيغ الاستهلالية أداةً مفتاحية لمعرفة طبيعة الأشكال السردية المستخدمة أثنـــاء السرد، وقد كشف البحث أنّ لهذه الصيغ علاقة وطيدة بإبراز الأشكال السردية وتوجيـــه الرؤيـــة والصيغة السردية أيضاً.

4- الملاحظ من خلال هذه الصيغ الابتعاد عن صيغة "زعموا أنّ"، وهو نابع من محاولة السارد تثبيت الواقع، ومن ثمّ تحقيق الصِدق الذي اعتبره "نجيب الكيلاني" عنصراً مـــن العناصـــر المشـــكِّلة للخطاب القصصي. إذاً فإنّ هذا الابتعاد ذو طابع نفسي وفنِّي وعقلاني.

– وإذا كانت "الصيغ الاستهلالية" قد سلكت هذا المسلك فإنّها قد وضّحت أنّها تتعامل وفق أشكال سردية تظهرها ضمائر الخطاب المتمثلة في: (الغائب والمتكّلم والمخاطب).

وقد أفضت الدراسة التطبيقية على قصص مكتبتي إلى أن أغلب القصص مبنيّة على السرد وفق ضمير الغائب والذي يُعتبر:

1– وسيلة أسهل لتمرير الخطابات وتأسيس الأحداث.

2– يكون السارد من خلاله أعلى وأكثر معرفةً من الشخصيات وكأنّه يمثّل السلطة الوصيّة التي تعمل على تمرير الخطابات، كما يعمل الوالدين على توجيه وتقويم السلوكات.

– وعليه فإنّ التعامل وفق هذا الضمير هو تعامل سيكولوجي قبل أن يكون تعاملاً أدبياً تقنياً.

– وأظهرت قصتان فقط من السلسلة السرد بضمير المتكلّم الذي يتيح بعض التدخُّلات بالشخصيات ويساهم في حدوث التنقُلات السردية الناجمة عن استخدام هذا الضمير.

– وفي ارتباطها باستخدام الضمائر واصطناعها عملت البُنى التركيبية للنصوص السردية على إظهار بُنيتين هما:

البُنية الهرمية (المثلَّثة)، والبنية الحلزونية.

وأوضحت الدراسة التطبيقية أن البنية الهرمية يمثلها السرد بضمير الغائب، أما البنية الحلزونية فتظهر من خلال السرد بضمير المتكلِّم.

– أما تحليل البُنية الزمنية فقد وضحّ ما يلي:

أنّ طبيعة القصص تُبنى على مستويات ثلاث حدّدها "جيرار جينات" وهي:

1– الترتيب: حيث وضحّ أن ترتيب المادة الحكائية والسرد يجعلنا نتعامل مع ثلاث مستويات من الزمن هي:

أ– التوازن المثالي: الذي يوضّح بأنّ التعامل مع ضمير الغائب هو الموجّه للمسار الخطّي للأحداث من الماضي إلى الحاضر، وبما أنّ قصص سلسلة مكتبتي قد تشكّلت وفق هذا الضمير فإنّه يبدو التوازن المحكي مع السرد رغم ما يفعله هذا التوازن من إلغاء للذاكرة وتحكُّم للمؤلف –السارد– بالشخصيات وتوجيهه للسرد نحو الأمام انطلاقا من الماضي.

ب- النسق الزمني المتقطّع: الذي يتشكّل بتدخُّل جملة من الخطابات المتاحة عبر ضمير المتكلِّم، حيث يُفسح المجال لبثٍّ نوعٍ من الاسترجاعات والاستباقات التي تُضفي على الخطاب عُنصرا التشويق والنماء المترتِّب عن كلّ خطابٍ جديد.

أما عن "النسق الزمني الهابط" أو "القلب" فإنّه قد تمّ الإعراض عنه لما يفرض من أخيلة وأحلام تبتعد عن الواقع وتجنح إلى الرمزية المتجنبَّة أثناء الإبداع لهذه الفئة.

2- الديمومة: وتمّ من خلالها الكشف عن الحركات السردية التي تمثّل سرعة السرد وقد كشفت الدراسة التطبيقية أنّه لا يتاح للحركات السردية الظهور مجتمعةً نظرا لعوامل منها:

1- الخصوصية الذهنية للمتلقِّي. 2- حجم النصّ. 3- حجم المقاطع السردية في النصّ.

- ومنه فإن استعمال حركة كالوقفة أو المشهد قد يُحدِث نوعا من التشويش لهذه الذات القارئة، أمّا الحذف أو الخلاصة فهما حركتان سرديتان ميّزتا أغلب القصص بحيث تمّ التعامل وفقهما عن دراية وتحكُّم وهذا ما تبيَّن من خلال أغلب قصص هذه السلسلة عموما.

3- التكرار: وهو عنصر جعله "جيرار جينات" مُميِّزاً "للبنية الزمنية" غير أنّنا ومن خلال دراسة تطبيقية لم نجد استخداما لهذا المستوى نظراً لأنّ النصوص لا تحتمل هذا النوع من التواتر، فهي تسعى إلى إطلاق الخطابات وتمريرها عبر مسار الأحداث المتوالية دون ضرورة العودة إلى تكرار هذه الأحداث إلاّ ما جاء عَرَضاً.

وإذا كان البحث لم يركز على لغة السرد فإنّ السمّة الغالبة عليها هي أنّها بسيطة واضحة، تخلصُ إلى العامِّية أحياناً لكنّها عموما تُساير واقع الشخصيات وتناسِبُ المراحل العُمرية للأطفال، كما أنّها وسيلة لإبراز بعض الأيديولوجيات التي تفسِّرها طبائع الشخصيات وجملة القيم المرصودة من خلالها.

وعليه يمكن القول أخيرا أن العمل السردي القصصي الموجّه إلى الطفل عموما عمل مقيّد بشروط تضمن وصول مضمونه إلى الطفل عبر المسار السليم، لكنّ قصّة الطفل أو البنية السردية في القصة الجزائرية الموجهّة إلى الطفل بنية نبعت خصوصيتها من خلال ما يلي:

1- استعانة مؤلفها بصيّغ الاستهلال السردي لتنظيم الرؤية السردية وتوجيهها عبر ضمير معين يبقى متحكما في السرد إلى غاية نهاية القصّة.

2- مستوى التحولات السردية مربوط بتركيب البنية فإذا كانت هرمية مثلاً فإن حالة الثبات تسيطر على السرد، أما إذا كانت حلزونية فإن التحولات تظهر من خلال انتقال السرد من شخصية الراوي إلى شخصية أخرى في القصّة.

3- والملاحظ أنّ الزمن عنصر رهين بصيّغ الاستهلال السردي ومستوى تواجدها أو عدمه في القصّة حيث تظهر تلك التوازنات الممثّلة لعنصر الترتيب أو الاستباقات التي تظهر من خلال سـرعة السرد، لكنّها عموما لا تبتعد كثيراً في شكلها ومضمونها عن مثيلاتها من القصص خاصّة فيما يتعلق بالزمن ومقتضياته.

4- تمثّل الاستعانة بالمثل الشعبي خصوصية واضحة خاصّة من خلال تغيّر المستوى اللغوي حين يحس السارد بضرورة ذلك خدمةً للقصّة عموما وتمريراً للسياق خصوصا.

ويظهر جليا من خلال هذه النتائج أنّ الطفل الجزائري يواجه وضعيات سردية بسيطة تحاول أن ترسخ في ذهنه جملة التأثيرات اللغوية والأسلوبية مما يجعلها زاداً معرفياً قبل أن تكون أداة للتسـلية، كما أنها جزء مكمّل لما تتضمنه الكتب المدرسية.

وإذا ما كنت أخيراً لا أدّعي الكمال لهذا البحث، فأنا أرجو أن يغدو إسهاماً نقدياً يستفاد منه في مجال الدراسات النقدية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم: رواية ورش.

I: قصص سلسلة مكتبتي:

1. أحمد طاهري: طاهر والطائر العجيب، مديريّة النشر، قسم منشورات الأطفال بالمؤسسة الوطنية للكتاب، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1986.
2. أحمد بودشيشة: القضبان الذهبية، مديريّة النشر، قسم منشورات الأطفال بالمؤسسة الوطنية للكتاب، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1986.
3. آمنة روينة: إلى اللّقاء أيّتها الشمس،مديريّة النشر، قسم منشورات الأطفال بالمؤسسة الوطنية للكتاب، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1986.
4. زبيدة لحرش: ما بقي في الذاكرة،مديريّة النشر، قسم منشورات الأطفال بالمؤسسة الوطنية للكتاب، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1985.
5. سور رحماني: الفحّام والأسد،مديريّة النشر، قسم منشورات الأطفال بالمؤسسة الوطنية للكتاب، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1984.
6. عائشة خريف: شيخ الغابة،مديريّة النشر، قسم منشورات الأطفال بالمؤسسة الوطنية للكتاب، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1986.
7. عبد الحميد بن هدوّقة: النّسر والعقاب،مديريّة النشر، قسم منشورات الأطفال بالمؤسسة الوطنية للكتاب، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1984.
8. عبد العزيز بوشفيرات: الطّفطاف والذّئب الخطّاف،مديريّة النشر، قسم منشورات الأطفال بالمؤسسة الوطنية للكتاب، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1984.
9. عبد الحميد السقايّ: اللّمسة الذهبيّة،مديريّة النشر، قسم منشورات الأطفال بالمؤسسة الوطنية للكتاب، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1983.
10. قاسم بن مهنيّ: انتقام الفيل،مديريّة النشر، قسم منشورات الأطفال بالمؤسسة الوطنية للكتاب، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1984.
11. قاسم بن مهنيّ: سائح في الهند،مديريّة النشر، قسم منشورات الأطفال بالمؤسسة الوطنية للكتاب، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1984.

12. قاسم بن مهنيّ: العشبة النافعة،مديريّة النشر، قسم منشورات الأطفال بالمؤسسة الوطنية للكتاب، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1983.

13. قاسم بن مهنيّ: عمير وصفوان،مديريّة النشر، قسم منشورات الأطفال بالمؤسسة الوطنية للكتاب، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1987.

14. محمّد دحوّ: مرحبا بالسّحابة، مديريّة النشر، قسم منشورات الأطفال بالمؤسسة الوطنية للكتاب، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1986.

15. محمّد دحوّ: ابن الشهيد، مديريّة النشر، قسم منشورات الأطفال بالمؤسسة الوطنية للكتاب، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1982.

16. محمّد دحوّ: البنات السبع،مديريّة النشر، قسم منشورات الأطفال بالمؤسسة الوطنية للكتاب، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1986.

17. محمّد الصّالح رمضان: مغامرات كليب، مديريّة النشر، قسم منشورات الأطفال بالمؤسسة الوطنية للكتاب، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1986.

18. مصطفى محمّد الغماري: العصفور الأسود، مديريّة النشر، قسم منشورات الأطفال بالمؤسسة الوطنية للكتاب، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1986.

19. موسى الأحمدي نويوات: اللّص والعروس، مديريّة النشر، قسم منشورات الأطفال بالمؤسسة الوطنية للكتاب، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1989.

20. ابن يوسف عبّاس كبير: الملك سرحان، مديريّة النشر، قسم منشورات الأطفال بالمؤسسة الوطنية للكتاب، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1986.

II: قائمة المصادر والمراجع العربية:

1. الجاحظ (أبو عثمان عمروبن بحر): الحيوان، تحقيق وشرح عبد السّلام محمّد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط5، 1969.

2. ابن منظور (أبي الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم): لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)، ج7، 1412هـ/1992م.

3. أحمد نجيب: أدب الأطفال علم وفنّ، دار الفكر العربي، مدينة نصر، القاهرة، ط2، 1415هـ-1994م.

4. حسن شحاتة: قراءات الأطفال، الدار المصرّية اللبنانية، (د.ط)، ط: 1، 1989.
5. حفيظة تازورتي، اكتساب اللغة العربية عند الطفل الجزائري، دار القصبة للنشر، (د.ط)، الجزائر 2003.
6. عبد الحليم محمود السيد، الإبداع والشخصية -دراسة سيكولوجية-، دار المعارف، مصر، القاهرة، 1971.
7. حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط: 2، 1993.
8. الزواوي بغورة، المنهج البنيوي -بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات-، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط: 1، 2001.
9. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي الزمن – السرد – التبئير، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشّر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1997م.
10. سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصّة، الدار التونسية للنشّر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت).
11. سيزا قاسم، بناء الرواية -دراسة مقاربة في ثلاثية نجيب محفوظ- دار التنوير للطباعة والنشر، ط: 1، 1995م.
12. صلاح فضل، النظرية البنائية، دار عالم المعرفة، (د.ط)، القاهرة، 1992م.
13. صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الأنجلو المصرية، ط: 2، 1980م.
14. الطاهر سعد الله، علاقة القدرة على التفكير بالتحصيل الدراسي -دراسة سيكولوجية-، دار المعارف، (د.ط)، مصر، القاهرة، 1997م.
15. عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي -مقاربة نظرية-، مطبعة الأمنية، الدار البيضاء، ط: 1، 1991م.
16. عبد العليم إبراهيم: الموجّه الفنّي لمدرّسي اللّغة العربية، دار المعارف، مصر، ط5، 1981.
17. علي الحديدي: في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو-مصرية، القاهرة، ط3، 1982.
18. عبد الفتاح كليطو، الحكاية والتأويل -دراسات في السرد العربي-، دار توبقال للنشر، سلسلة المعرفة الأدبية، ط: 2، 1999م.
19. فوزي عيسى: أدب الأطفال الشعر-المسرح -القصّة، منشأة المعارف، (د.ط)، 1998.

20. عبد القادر عميش، قصّة الطفل في الجزائر -دراسة في المضامين والخصائص-، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د.ط)، الجزائر، وهران، 2003م.

21. عبد القادر فضيل، هيا نتحدث -طريقتي في التعليم والمحادثة لأطفال السنة الأولى من التعليم الأساسي-، المعهد التربوي الوطني الجزائري، الجزائر، 1983-1984م.

22. عبد الله إبراهيم: المتخيل السّردي -مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة-، المركز الثقافي العربي، (د.م.ط)، ط1، حزيران 1990م.

23. محمد بنيس، حداثة السؤال -بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة-، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط: 2، 1986م.

24. محمد رشيد ثابت، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، الدار العربي للكتاب، (د.م.ط)، ط: 2، 1982م.

25. محمّد مرتاض: من قضايا أدب الأطفال- دراسة تاريخية فنية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1994/2.

26. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري -استراتيجية التناص-، المغرب، الدار البيضاء، (د.ط)، ط: 2، 1986م.

27. نجيب الكيلاني: أدب الأطفال في ضوء الإسلام، مؤسسة الإسراء، (د.ط)، (د.م.ط)، ط1، 1406هـ/1986،ط2، 1411هـ/1991م.

28. نجيب العوتي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط: 1، 1987م.

29. يمنى العيد، في معرفة النص، دراسات في الأدب العربي، منشورات دار الحياة الجديدة، بيروت، ط: 3، 1985.

III المراجع المترجمة:

1. جيرار جينات – واين يوث – بوريس أوسبنسكي – فرانسوف. روسوم غيون – كريستيان أنجلي – جان إيرمان، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي، ط: 1، 1989م.

2. روبرت شولز، عناصر القصة، تر: محمد منقذ الهاشمي، دار طلاس، دمشق، ط: 1، 1988م.

3. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، مصـــر، ط: 2، (د.ت).

4. فليب هامون، سيمولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، دار الكـــلام، الربـــاط، (د.ط)، 1990م.

5. هالي بيرنت، كتابة القصة القصيرة، تر: أحمد عمر شـــاهين، كتـــاب الهـــلال، دار الهـــلال، (د.م.ط)، 1996م.

6. سيرجيو سبيني، التربية اللغوية للطفل، تر: فوزي عيسى وعبد الفتاح حسن، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1991م.

VI المراجع الأجنبية:

1. B.p Skinnes, pour une science du comportement: Le behéviorisme; Delchaux; Nistlé, Paris, 1979.
2. G. Genette, Figure III, sevil, Paris, 1972.

V المجلات والدوريات:

1. أحمد عبد السّلام البقالي: تقنية الكتابة للأطفال، مجلّة ثقافة الطفل العربي، المنظّمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1992.

2. تودوروف، مقولات الحكاية الأدبية، تر: عبد العزيز الشبيل، مجلة العرب والفكـــر العـــالمي، (د.م.ط)، 1990م.

3. الجريدة الرسمية، تنظيم وتسسير المؤسسة التحضيرية، الباب: 11، الفصل: 02، 1976.

4. جوليندا أبو النصر: دليل علمي للأسس والمعايير التي يقوم عليها كتاب الطفل في مختلف فئاتـــه العمرية، مجلّة نحو خطة قومية لثقافة الطفل، عدد خاصّ، تونس، 1994.

5. عبد المالك مرتاض: في الرواية – بحث في تقنيات السّرد، مجلّة عالم المعرفة، المجلـــس الـــوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الرسالة، الكويت 24 شعبان 1419هـــ – ديسمبر/ كانون الأوّل، 1998م.

6. عدنان عبّاس فضلي: الألوان ما هي تأثيراتها النّفسية، مجلّة الأمّ والطفل، إصدار جمعية الهـــلال الأحمر العراقية، ع 393، 1979م.

7. عصام نور الدين، الإعلان وتأثيره في اللغة العربية، مجلة الفكر العربي، ع: 92، 1992.

8. محمّد نذير نبعة: ملاحظات حول دور الرسم في كتب الأطفال، الحياة الثقافية، وزارة الشؤون الخارجية، القصبة، تونس، ع40، 1986م.

9. هادي نعمان الهيتي: ثقافة الأطفال، مجلّة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنــــون والآداب، الكويت، ع123، رجب 1408هـــ/ مارس 1988.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

ملخّص البحث

ملخّص البحث

تعتبر البنية السرديّة من أهمّ البُنى المكونّة للخطاب القصصي، كونها تجمع بين طياتها علاقـــات العناصر الفنيّة المشكلّة لهذا الخطاب بعضها ببعض، وقد عقدت لدراسة هذه البنية جهـــود مكثّفـــة انصبّت حول أدب الراشدين. وفي محاولة لكشف خصوصية هذه البنية في إطـــار القصـــة الموجهـــة للطفل، فإن الدراسة التطبيقية المنصبّة على عيّنة جزائرية تتمثل في قصص سلسلة مكتبتي ما يلي:

إن البنية السردية في القصة الجزائرية الموجهة للطفل بنية تنطلق من الخارج أي من الفضاء المحيط بالنص إلى الداخل، أي المتن الحكائي؛ حيث يعتبر العنوان مقطعاً سردياً قصيراً يلخّص المتن الحكـــائي ككل بطريقة واضحة مستعينا بالغلاف الذي يحتوي غالبا على صور ملونة تمثّل في حدِّ ذاتها مقـــاطع سردية صامتة يستنطقها الطفل بمخيلته الخصبة محاولاً ربطها بالعنوان، فالبنية السردية مبنية على أساس أسبقية الكل على الأجزاء مما يجعلها تعلن على نفسها من خلال العنوان والغلاف، وتتجسّد من خلال هذه البنية علاقات الأجزاء المشكلة لهذا الخطاب ببعضها البعض؛ وتجعلها تظهر في السياق العام للنص بطريقة منظمّة حيث تقدّم المقاطع السردية للعناصر الفنية المتمثلة في: الوصـــف، الحـــوار، العقـــدة، الشخصيات... كما أنها تمهّد لجملة الأحداث والأفعال والسلوكات وتفسّرها أحيانا، لذلك تعتـــبر هذه البنية وسيلة قبل أن تكون غاية.

ومن أهم الأدوات التي تبين نظامية هذه البنية استعانة السارد فيها بما يسمّى صيغ الاســـتهلال السردي، وتعتبر هذه الصيغ من الأدوات المشكلّة لرؤية السرد، والمؤثرة على عنصر الزمن، وأشكال السرد المتمثلة في ضمائر السرد (السرد بضمير لمتكلم – السرد بضمير الغائب). ولعل بساطة هـــذه البنية مراعاة للخصائص لنفسية والعقلية للمتلقي يجعل رؤية السرد منطلقة من الخلف غالباً معتمـــداً فيها السارد على ضمير واحد هو الغائب أين يكون –السارد– أكثر علماً من الشخصية. و لم تُـــتَح –الرؤية مع– أو السرد وفق ضمير المتكلِّم إلا في قصتين مما يعني أن السارد يتحاشى الاعتماد علـــى هذا الضمير أثناء السرد لما يتطلبّه من توافر عنصر الخيال، والتنقل السردي بين الشخصيات، وذلـــك خاصّة في القصص التي توجه إلى الأطفال الذين تقل أعمارهم عن 9 سنوات.

ومن خلال الدراسة التطبيقية تبيَّن أن البنية السردية في قصة الطفل تكون إمّا هرمية تعتمد على التتابع في الزمان وبالتالي يكون السرد فيها وفق ضمير الغائب، أو بنية حلزونية مرتبطة ارتباطا وثيقاً بالزمن الحسّي، ومثل هذه البنية تتوافق مع السرد بضمير المتكلّم، أو دائرية تكون فيها البداية منفصلة

عن النهاية ولكنها عميقة. أما عن البنية المستقيمة فلم تظهر ضمن هذه النصوص القصصية لارتباطها بالسرد وفق ضمير المخاطب.

ويلعب الزمن في إطار هذه البنية دوراً هاماً، إذ ظهر من خلال الدراسة التطبيقية المُعتَمِدَة على آراء جيرار جينات أن أغلب قصص مكتبي تعتمد على التوازن المثالي للزمن (زمن الحكاية = زمن السرد) وقد ظهر من خلال بعض القصص تغيّر الترتيب الزمني إلى ما يسمى النسق الزمني المتقطّع.

أما عن قياس سرعة السرد فتوضّح أن الحركات السردية من العناصر التي يعتمد عليها السارد خاصة (الحذف L'ellipse) و(المشهد Scène) و(الوقفة Pause) التي تعتبر أكثر الحركات تواجداً في هذه القصص.

أما التواتر (La Fréquence) فإنه وبالمقارنة مع حجم السرد وحجم النص لا يكون التواتر (التكرار) بشكل مكثّف لكي لا يُحدث الملل من النص، كما تستدعي ضرورة التنظيم اللغوي مشاركة الحس بتأليف البنى اللغوية كالأسلوب والإيقاع التي تستوجب الإكثار من التكرار.

كما أنه من الضروري أيضاً التأكيد على أن البنية السردية تستعين بالأمثال الشعبية مما يجعلها أداة لتمرير الخطابات وتحمل في أغلبها بعداً أخلاقياً وتربوياً.

Résumé

La structure narrative est une des plus importants structure du discours historique, elle relie entre les relations esthétiques composant à ce discours, énormes efforts ont été fait pour la littérature des adultes toujours en essayant de découvrir les spécificité de construire cette structure dans le cadre de l'histoire destinée à l'enfant, l'étude pratique et spécialement Algérienne dans l'histoire enfantine a découvert ce qui suit :

- La narrative dans l'histoire enfantine Algérienne est une structure qui se base de l'extérieur ce qui vent dire de l'entourage du texte à l'intérieur, le titre lui même est résumé de l'histoire sans oublier le protège qui contient des photos colorés expliquant généralement le contenu de l'histoire d'une façon silencieuse.

Ce qu'on peut avoir de cette structure des relations des parties qui constitue ce discours pour qu'elle apparaisse dans sa globalité bien organisée, cohérent et c'est pour cela qu'on peut dire que la structure est moyen avant d'être un but.

Parmi les moyens qui montrent l'organisation de cette structure se référé toujours de ce qu'on appelle absorbation historique est une des plus important obstacle dans la vision narrative ce qui influe automatiquement sur le point de temps et les personnels (narrative avec vision qui parle).

La première personne du singulier) "Je"

Toute en mettant en considération les caractéristiques psychiques et psychologiques en se basant toujours sur de l'imagination de l'enfant et la première personne.

En faisant une étude pratique, nous avons constaté que la structure narrative dans l'histoire enfantine est en forme de pyramidale qui se base sur le temps donc la narration soit selon la troisième personne (Il) ou une structure spirale en liant toujours avec le temps de sensation alors ce type de structure se base la vision qui parle (Il).

Le temps joue un rôle important dans cette structure, et c'est ce qu'elle a montrer l'étude pratique, sur les points de vue de :

Gérard Ginet que toute histoire enfantine doit avoir un équilibre exemplaire du temps de l'histoire = temps de narration.

Concernant le déroulement narrative doit être claire dans les points suivants :

L'ellipse – La scène – La pause

Parmi les mouvements les plus dominants dans l'histoire enfantine.

Concernant la fréquence et si on l'a compare avec le contenu de l'histoire, la fréquence ne doit pas être répété non dégoûtant, ce qu'il faut aussi la présence de l'organisation langagière.

Par ailleurs, la structure narrative doit aussi se baser sur des exemples populaires donc un but éducatifs.